O Século Dezenove: Do Neoclassicismo ao Modernismo

História da arte no Brasil

História da arte no Brasil

O Século Dezenove: do Neoclassicismo ao Modernismo

Sumário

O século XIX

Raul Mendes Silva

1. A Missão Artística Francesa.
O Neoclassicismo

Em 1816 chegou ao Rio de Janeiro uma “Missão” de artistas e artesãos franceses, em condições que ainda despertam dúvidas e polêmicas. De qualquer forma, sua influência nas artes e nos costumes foi profunda e prolongada. Para entendermos melhor as circunstâncias e o significado da Missão precisamos observar o que nessa altura se passava na Europa, em particular na França. O mais intrigante é que D. João VI não parecia ter quaisquer inclinações pelas luzes da cultura iluminista, nem lhe passaria pela cabeça educar seus filhos, entre os quais o futuro Imperador Pedro I, no seio da cultura francesa e de seus ideais libertários. Além disso, os franceses convidados eram francamente contra a Monarquia, sobretudo seu chefe, Lebreton.

Antecedentes históricos na Europa

Na Europa do final do séc.18 e início do seguinte, a História havia-se desenrolado com "rapidez", modificando radicalmente em prazos curtos a situação política dos Estados.

Fora apenas dezessete anos antes da chegada da Missão, em novembro de 1799, que Napoleão Bonaparte tinha articulado com êxito e sem derramamento de sangue, um golpe de estado na França. Ele estava voltando de campanhas militares vitoriosas pelo Continente e encontrara muitos franceses decepcionados com a desorientação republicana, a quem faltava um líder. Às vezes, os heróis parecem fazer muita falta, mas quando um surge provoca um tremendo vendaval histórico. Era o que estava para acontecer na França.

A instalação da República, após a Revolução de 1789, gerara um clima de nacionalismo que transcendia a exacerbação étnica ou regional. A ideia da "Pátria" irrompia com pujança no Velho Continente, até então à mercê dos conchavos oligárquicos das cortes envelhecidas. Esse golpe ficou conhecido como o 18 de Brumário - a Revolução republicana tinha sido tão radical que até mesmo mudara os nomes dos meses – novembro, mês invernoso europeu, período de brumas, passara a chamar-se Brumário. A burguesia liberal, sucedânea da aristocracia e do clero no poder, ambicionara estabelecer uma república representativa, mas os acontecimentos acabaram arrastando a situação para uma monarquia "romana", com o aparecimento de um novo César, o Napoleão nascido em Ajaccio, na Córsega, em 1769.

Logo após o 18 de Brumário cresceu a desordem interna na França, que além disso enfrentava ameaças nas suas fronteiras de Leste e Sudeste, situação que, aliás, permitiu a Napoleão mostrar sua capacidade de liderança. A dinastia dos Bourbons tinha sido apeada violentamente do poder pela Revolução e muitos imaginaram erroneamente que o ditador fazia jogo duplo, preparando a volta da Monarquia. Mas em dezembro de 1799 ele mesmo proclamava que sua intenção era "fazer a República querida dos cidadãos, respeitada pelos estrangeiros e formidável para com os inimigos."

A autocracia de Luiz XIV, com seu poder ilimitado (cinzelado popularmente na frase-síntese "O Estado sou Eu") fora substituída por uma ideologia laica: a autoridade e o poder não pertencem a um monarca, qualquer que seja, que se

apresente como representante de Deus na Terra. O poder é uma delegação de toda a Nação, não mais ilimitado e muito menos perpétuo. A vontade geral da Nação pode retirar tal poder a qualquer momento, se ele não estiver mais de acordo com essa vontade. Entretanto, os desejos da Nação devem ser expressos através de seus políticos eleitos (deputados, senadores e outros tipos de representantes populares) e não diretamente. Hoje diríamos não escolhidos em eleições diretas.

A ideologia do nacionalismo, mesclada com a emoção do patriotismo, já não se baseava na personalidade do monarca, mas acendia-se e fundia-se com os emblemas da Revolução: a Bandeira (tricolor: azul, vermelha e branca) e o Hino Nacional, A Marselhesa, que conclamava às armas os soldados e os cidadãos para lutar pela Liberdade, Igualdade e Fraternidade. O que isto tinha a ver de ideológico com o poder na sociedade colonial brasileira de D. João VI? Certamente pouco ou nada, a não ser em círculos intelectuais muito limitados.

Como tinham sido quebrados os grilhões sociais impostos pela nobreza e o clero, nem o nascimento em "berço de ouro", aristocrático, nem os privilégios religiosos poderiam determinar os limites da lei. Agora era a riqueza, o poder laico, que elevaria qualquer pessoa aos mais altos cargos públicos. Os quadros que vão governar o país sairão desta nova classe - a burguesia - uma camada heterogênea de cidadãos, que tanto podem ser agricultores bem sucedidos como comerciantes ou industriais com intuição para os negócios.

Os Jacobinos: durante dez anos, a partir da Revolução de 1789, um grupo de republicanos exaltados, a certa altura liderado pelo revolucionário Robespierre, foi até 1794 (data da execução deste político) protagonista da cena política da França. Os jacobinos encarnavam a oposição à monarquia, ao espírito tradicionalista e aos privilégios classistas e fiscais da aristocracia dominante. Boa parte da energia jacobina transferiu-se para a ideologia dos socialistas do final do séc. 19. A palavra passou para a sociedade brasileira com sentido idêntico e atravessou longo período desse séc. com o mesmo conteúdo semântico.

Mas nem na Europa, nem na França, os princípios anteriores estavam mortos. A tradição contrarrevolucionária, o saudosismo monarquista e a nostalgia do ancien régime logo iriam aflorar. As ideias revolucionárias, porém, tinham mexido com estruturas centenárias, por exemplo, proclamando a igualdade racial e a abolição da escravatura. Mais uma vez, na sociedade brasileira da época,

quase não se cogitava ainda destes temas. “ ... A revolução é moral em sua própria essência: em primeiro lugar porque cada povo tem o direito de adotar a constituição que deseja, sem a intervenção de qualquer potência estrangeira: depois, porque esta constituição (sendo) conforme ao direito e à moralidade, tornará impossível qualquer guerra de agressão (estrangeira) o que será uma nova garantia para o progresso da humanidade, princípio que só pode fazer parte de uma constituição republicana ... Mesmo que esta finalidade não tenha sido atingida, mesmo se a constituição finalmente acabar fracassando e se, aos poucos, tivermos de voltar ao Velho Regime (monarquia) como estão dizendo os políticos, estas horas iniciais de liberdade, em termos de testemunho filosófico, nada perderiam de seu valor. Trata-se de um acontecimento muito importante, muito mesclado com os interesses da humanidade, que terá uma imensa influência em todas as partes do mundo e dos povos. Mesmo em outras circunstâncias (esses povos) se lembrarão e desejarão recomeçar essa experiência (da revolução)”. (Emmanuel Kant, O Conflito das Faculdades, 1798).

Em 1814, após uma desastrada invasão da Rússia, as tropas napoleônicas são vencidas e Bonaparte enviado para o exílio na Ilha de Elba, no Mediterrâneo. O ditador consegue escapar e de novo comandar suas tropas para, em junho do ano seguinte, sofrer uma derrota definitiva em Waterloo, onde as tropas francesas foram massacradas pelos exércitos inglês e prussiano. Napoleão foi então desterrado para a Ilha de Santa Helena no Atlântico, onde morreu.

Três potências imperiais (Rússia, Prússia e Áustria) uniram-se numa Santa Aliança conservadora, com o objetivo de preservar o poder absoluto das monarquias e impedir a propagação de ideias liberais.

Vencido o Corso, a França da Restauração voltou aos Bourbons, enfrentando problemas políticos profundos, tendo numa ponta os ultraconservadores e no centro os monarquistas moderados. Mas, por mais que os reacionários saudosistas quisessem voltar aos velhos tempos, as conquistas da burguesia eram irreversíveis e, aliás, a economia do país encontrava-se em expansão. Além de tudo isto, os Bourbons tinham voltado ao poder politicamente despreparados.

A transição foi bastante pacífica entre o fim do bonapartismo e o reinício da monarquia. Mas os jacobinos, que haviam antes invadido todos os níveis do poder no governo napoleônico, começaram, logicamente, a sofrer perseguições, além de perderem seus cargos públicos.

Suposições e fatos sobre a vinda da Missão

Os integrantes da Missão de 1816, a começar pelo chefe, Lebreton, tinham sido partidários de Napoleão. Uma viagem para um país longínquo como o Brasil devia-lhes parecer uma solução. D. João VI não era, realmente, pessoa de ressentimentos: haviam sido, precisamente, os exércitos napoleônicos que tinham invadido Portugal, obrigando-o refugiar-se no Brasil ...

Oliveira Lima (D. João VI no Brasil, Topbooks, Rio de Janeiro, 1996, págs 159 e segs) nessa monumental biografia daquele monarca, estranhamente não parece ter atribuído à Missão grande importância, escrevendo sobre ela apenas meia dúzia de páginas num livro de oitocentas: “ ... deram princípio a uma Academia de Belas-Artes, organizada com artistas franceses de mérito e reputação contratados por intermédio do Marquês de Marialva, embaixador (português) em Paris depois da Restauração dos Bourbons ... Há até quem julgue e Debret o insinua, que a primeira ideia da Academia nasceu das conversações de Humboldt com aquele diplomata e ilustre fidalgo português, que em França soubera constituir-se um círculo de artistas, sábios e homens de letras, para ajudar e socorrer, aos quais estava sempre aberta sua generosa e franca bolsa ... ”

Outra hipótese para a vinda dos franceses é que eles próprios tenham solicitado ao Governo português seu exílio no Brasil. Marialva recebia diariamente pedidos de franceses desejosos de sair do seu país, após o desastre de Waterloo. A França das artes mergulhara em estado de abandono.

O governo francês não podia opor-se, mas não viu com olhos muito favoráveis essa emigração de profissionais da arte organizada pelo embaixador de Portugal.

Maler, no Rio (era o cônsul francês, fiel aos monarquistas e inimigo dos derrotados bonapartistas) chegou a pensar que se tratava de um exílio disfarçado de indivíduos afetos ao Império, mas o próprio Ministério dos Estrangeiros (francês) negou que houvesse tal circunstância, afirmando ser voluntária a expatriação e não se acharem os artistas em questão visados pela polícia ou ameaçados pelas leis de segurança da monarquia restaurada.

Continua Oliveira Lima: “ ... É provável, escrevia o ministro, que alguns deles cederam, ao afastarem-se da França, a um vago sentimento de inquietação, e imaginaram que além-mar encontrariam mais tranquilidade ... numa ocasião em que as produções artísticas gozam porventura entre nós (na França) de menor

procura, seus talentos seriam melhor apreciados na sua nova residência ... (Porém) em abril de 1821 regressava a corte portuguesa para Lisboa, votando ao abandono os figurantes desse belo tentame artístico, os personagens desse verdadeiro sonho da Renascença. A Academia de Belas-Artes, ideada pelo Rei, por um gentil-homem faustoso e por um estadista afeiçoado às coisas do espírito, só conseguiria abrir suas portas depois de acalmada a excitação patriótica ... ”

O legado artístico português, em termos de pintura, era fraco e sem comparação com o de outros países europeus, como Espanha, Itália, França, Holanda. Além disso, por razões históricas que não interessa aqui discutir, a capital brasileira quase não dispunha de palácios tanto que, quando chegou a Corte, foi um Deus-nos-acuda para providenciar alojamentos à altura. “ ... No Rio de Janeiro de 1808, que havia de realmente inspirado pela estética ? Talvez só a linda igreja da Glória do Outeiro, o majestoso Mosteiro de São Bento, a elegante e tão distinta igreja de Santa Cruz dos Militares, a preciosa igreja dos Terceiros do Carmo e o Aqueduto da Carioca, revestido de grandiosa simplicidade romana ... (Afonso de Taunay, A Missão Artística Francesa, IPHAN, 1956, pág.3).

Outro testemunho, no mesmo sentido de Taunay, vem de Araújo-Porto Alegre, artista contemporâneo da Missão e que foi discípulo de Debret e Grandjean, que também atribui ao grupo de franceses o estatuto de Missão: “ ... Com tudo quanto ficou dito relativamente aos antecedentes da Missão Artística Francesa, ficam definitivamente pulverizados os argumentos ilógicos ... dando-a como um aglomerado de desgraçados artistas ... de maneira indelével (ficou) a influência dos franceses no Brasil.”

Podemos então imaginar que o monarca português (que descendia de uma linhagem algo interessada pelas artes, sobretudo pela música) aceitou a sugestão de Antônio de Araújo Azevedo, Conde da Barca, que viera para o Brasil junto com o monarca, no sentido de fundar uma Escola de Belas Artes.

A chegada da Missão

A chegada dos artistas causou grande alegria em D. João VI, tanto que um seu ministro, o Marquês de Aguiar, escreveu ao Marquês de Marialva, que vivia em Paris, dando conta da satisfação causada ao monarca " (foi) ... sumamente agradável a aquisição de estrangeiros que, pela natureza e variedade dos talentos deviam, sem dúvida, muito contribuir para o melhoramento da indústria nacional ... " Outro contemporâneo dos acontecimentos, o padre Luis Gonçalves dos Santos, conta que D. João VI " ... recebeu a todos (os integrantes da Missão) com benignidade, e mandou que fossem aposentados à custa da Real Fazenda."

Logo que chegaram os franceses tiveram providenciadas boas acomodações, onde moraram provisoriamente por quatro meses. O Conde da Barca os acolheu cordialmente, mandou que um intérprete os acompanhasse e que recebessem nas casas fartas refeições, que lhes eram levadas por escravos.

Em 12 de agosto de 1816 o Marquês de Aguiar, com a rubrica de Sua Majestade, publicou um decreto atribuindo-lhes pensões anuais, que no seu conjunto somavam muito dinheiro para a época: oito contos e trinta e dois mil reis. Calcula-se o ciúme que este ato despertou entre os artistas luso-brasileiros que aqui penavam atrás de recursos ... não é de hoje a nossa preferência por quem vem de fora, com descaso pelos talentos domésticos.

Observando com uma visão atual, somos levados a seguir a opinião dos viajantes-cientistas Spix e von Martius (a quem adiante nos referimos) criticando os gastos de uma corte empobrecida e de uma sociedade carente, com aquela iniciativa: " ... melhor teria sido preparar o terreno com a estabilidade econômica e com o desenvolvimento das artes mecânicas, deixando-se para mais tarde o estudo superior das artes ... " Mas os tempos eram outros e na Colônia ninguém parecia importar-se com a falta de saneamento básico ou de logística.

Lebreton faleceu três anos depois de chegar, sempre sofrendo com seu temperamento irascível e inconformado com a volta da monarquia à França, sendo substituído por um obscuro pintor português recém-chegado de Lisboa, Henrique José da Silva, a quem as artes pouco ficaram devendo e que logo se revelou inimigo dos integrantes da Missão. O Estado encontrava-se engessado pela tremenda burocracia lusitana e a Escola não foi fundada logo após a chegada da Missão. As cortes são propícias a ciúmes e traições - o que não

faltava no Paço Real. Intrigas palacianas, invejas pessoais e questiúnculas só serviram para atrasar os acontecimentos. Somadas à perseguição das autoridades francesas no Rio, as conhecidas hesitações de D. João VI acabaram arrastando para 16 de agosto de 1817 a nomeação oficial dos franceses para a Escola de Belas Artes.

Naquela época a artes não estavam estagnadas no Brasil, nem totalmente alheias ao que se passava na Europa, como se pode pensar apressadamente. Artistas coloniais como Franco Velasco, Manoel Dias de Oliveira e Ataíde estavam produzindo pinturas importantes e alguns, como José Teófilo de Jesus expressavam-se com influência neoclássica.

Alguns historiadores estranharam a vinda de artesãos junto com os artistas. De fato, as Belas-Artes exigiam artífices à altura - a França do início do séc. 19 os tinha em grande quantidade e qualidade, o que faltava entre nós. O Conde da Barca acabou falecendo em junho de 1817, sem realizar seu sonho de ver inaugurada a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios.

Segundo documentação da época, Marialva teria consultado em Paris o sábio Alexandre de Humboldt (que conhecia as Américas) sobre a ideia do Conde da Barca iniciar as gestões para a vinda dos franceses, que acabaram por chegar ao Rio no vapor norte-americano Calpe, em 26 de março de 1816.

Foi contatado Joachin Lebreton, antigo secretário da Classe de Belas-Artes do prestigioso Instituto de França, ele que estava envolvido em conflitos políticos com os monarquistas. Após algumas dificuldades e entraves, o Governo francês acabou cedendo. O próprio Lebreton se encarregou de organizar a Missão, convidando Pierre Dillon, administrador; Nicolas-Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret, pintores; Charles Simon Pradier, gravador; Sigismund Neukom, compositor e organista; Auguste-Marie Taunay, escultor; Auguste-Henri-Victor-Grandjean de Montigny, arquiteto; e mais um grupo de artífices, entre os quais um mecânico, um serralheiro e um carpinteiro.

O legado da Missão vínculos com a cultura europeia

Mais importante do que estudar e discutir o estatuto da Missão é certamente analisar a contribuição que os seus integrantes deixaram para as nossas artes.

Lavatório inspirado em mobiliário descoberto em Herculano

A estética predominante na França do final do séc. 18 era o Neoclassicismo, movimento que dominou não só a pintura, mas também as outras artes e, sobretudo, a arquitetura. Da mesma forma que o Barroco, ele foi não só um

movimento estético, mas uma vasta experiência cultural que não aceitava mais as formas cortesãs e sobrecarregadas do Rococó. Procurava um estilo sólido e mais perto da população, com sobriedade, bom senso e objetivos claros, principalmente na arquitetura. Podem encontrar-se alguns traços de Neoclassicismo já no estilo anterior. A força neoclássica iria revolucionar a Europa artística.

O Barroco era cultivado nos ambientes palacianos, intimamente ligado à própria decadência das cortes europeias, repleto de fausto e convencionalismo. As "maneiras" deveriam ser extremamente refinadas, era a cultura de um formalismo sem limites. As pessoas eram representadas com exagero dos seus caracteres, os jogos de luzes funcionavam com teatralidade, as roupas cheias de pregas e confeccionadas em tecidos luxuosos. Um exemplo - extraordinário a vários títulos - de arte barroca é o Palácio de Versalhes, perto de Paris, rodeado de jardins deslumbrantes, desenhados por André Lenôtre e com decoração interior de Charles Le Brun. Nos finais do séc. 18 chegava a vez do Neoclassicismo.

Recanto de jardim neoclássico, no Palácio do Itamaraty do Rio de Janeiro

Após o grande interesse do Renascimento pela Grécia e Roma, agora escavações e estudos mais sistemáticos realizavam-se sob o comando de competentes arqueólogos. Em 1719 foi descoberta a cidade romana de Herculano. Em 1748, Pompeia, uma urbe com mais de vinte sécs. Esta última, como sabemos, foi soterrada pelas cinzas de um vulcão e conservada como num flash histórico. Numerosos murais estavam preservados, corpos foram encontrados - como estátuas - na posição em que morreram. Pela primeira vez se conheciam seus objetos de uso diário, as cores usadas pelos antigos e se entendia a maneira como viviam o dia-a-dia.

Curiosamente, falando da pintura: os monumentos e as esculturas greco-romanas eram pintados, mas após os sécs seus pigmentos sumiram. Os artistas do Renascimento ignoravam este fato e esculpiam no mármore branco, pensando imitar a “pureza” da arte da Antiguidade Clássica. A descoberta de Pompeia era uma prova da utilização das cores pelos antigos. Mais curiosamente ainda, os artistas neoclássicos mesmo sabendo deste fato, preferiram seguir a tradição renascentista.

Trípode russa estilo Império

Em 1751, J. Stuart e N. Revett foram para a Grécia estudar sua arqueologia, publicando com sucesso Antiques of Athens. Outro livro que ficou clássico para o entendimento das origens do Neoclassicismo foi a História da Arte na Antiguidade de Winckelman.

Nascido em Roma, sempre uma excitante cidade cosmopolita, o Neoclassicismo espalhou-se rapidamente por toda a Europa, sepultando os gostos barroco e

rococó. As metrópoles não tardaram em aderir ao estilo equilibrado e majestoso. Em Paris, J. F. Chalgrin desenhou o Arco do Triunfo; Germain Soufflot o Pantéon; Bartolomé Vignon a Igreja da Madalena; em Berlim Karl Langhans projetou As Portas de Brandenburg; Frederick Schinkel, o Teatro de Berlim; em Madrid, Francisco Sabatini ergueu A Porta de Alcalá; em Lisboa, Eugênio dos Santos e Machado de Castro conceberam o conjunto do Terreiro do Paço. Em Milão, Jacques-Louis Cagnola desenhou o Arco da Paz; em Londres, Sir William Chambers construiu Somerset House; em Belém ergueu-se a Mansão Bolonha, em Manaus o italiano Enrico Mazzolani projetou o Teatro Amazonas; no Rio de Janeiro, a capital, palácios e mansões foram erguidos pelo compasso e a régua da nova estética. Na pintura, um gênio francês (que se tornara inimigo pessoal do "nosso" Joachim Lebreton) colocou o gosto neoclássico ao serviço da glorificação do Imperador Napoleão, como se este fosse a reencarnação do poder dos césares da Antiguidade Clássica: foi Jacques Louis David (1748-1825), celebrado e poderoso pintor da corte.

A ideologia da estética neoclássica se casava com as formas puras e geométricas: " ... a geometria é a linguagem da razão no universo dos signos ... a imaginação rejeita as frivolidades que haviam encantado as gerações precedentes ... as linhas são o fundamento de toda beleza ... " Os teóricos da nova estética, referindo-se ao barroco e ao rococó, recomendavam: " ... é preciso desconfiar dessas linhas frouxamente prolongadas, dessas formas quebradas ... que se esmagam sob o peso do falso gosto ... a pedra deverá ser devolvida à sua arte, os materiais à sua verdadeira natureza ... não é apenas uma opção de ordem estética, mas igualmente de ordem moral. Do mesmo modo que a pedra deve voltar a ser pedra, e que a parede deve voltar a ser uma superfície plana e quase nua, o homem deve recuperar a plenitude e a simplicidade de sua natureza."

Jacques David, As sabinas (detalhe)

Jacques David, As sabinas (detalhe)

Sabinas, um imenso óleo pintado em 1799 por Jacques-Louis David, exposto no Museu do Louvre, exalta a dramaticidade de um episódio histórico (não é aquele do Rapto das Sabinas). As sabinas tentam naquele momento interromper a luta entre grupos rivais. Para isso, levaram suas crianças para o teatro da luta, a fim de que os pais parem de lutar. Na obra de David, homens são (devem ser) corajosos e bravos guerreiros, ao passo que as mulheres aparecem como frágeis e chorosas.

Jacques David, O Juramento dos Horácios

Outro quadro do mesmo David é uma síntese dessa estética militarista-ideológica: O Juramento dos Horácios. O tema pertence à Antiguidade Clássica. “ ... A cena é em Roma, na aurora da República. Os três Horácios, diante do seu pai, juram defender a Pátria. O ponto central do quadro, desta vez, é a mão esquerda do velho Horácio, que ergue as três espadas, unindo simbolicamente três vontades. É para o punho das espadas que o pai dirige seu olhar ... o sagrado reside no dever guerreiro ... No nascer de uma era de alistamentos em massa e de exércitos nacionais, aí está a lenda do antigo sacrifício à Pátria, representada num teatro simbólico. O Pai, que não olha seus filhos, mas as armas que lhes confia, faz mais questão da vitória que da vida deles ... ” (Jean Starobinski, 1789, Os Emblemas da Razão, tradução de Maria Lucia Machado, Companhia das Letras, São Paulo, 1988, págs 71 e segs).

Um parêntesis para mencionar o Estilo Império. No período napoleônico desenvolveu-se esta tendência, que também se baseia nas formas da Antiguidade

Clássica, mas exercendo sobre elas um rigoroso controle de formas e linhas perfeitas, sempre majestosas, com preferência pela solidez geométrica. A descoberta dos frescos de Pompeia e a viagem dos exércitos franceses ao Egito (onde cometeram monumentais pilhagens de obras de arte) trouxe para a corte a paranoia de grandeza que habitava a cabeça do Imperador e seus correligionários, influenciando os gostos aristocráticos. Este estilo um tanto exótico no seu décor, corresponde - algo paradoxalmente - ao gigantesco ego de Napoleão, que queria tudo organizado, preciso e claro. A moda teve grande repercussão no mundo, sendo até hoje cultivada pelos decoradores. Como veremos nas paisagens de N. A.Taunay, a estética neoclássica influenciou profundamente a “leitura” do artista. Uma imensa nostalgia toca a luz dos seus quadros, como se estivesse refletindo alguma coisa do absolutamente perfeito da Antiguidade Clássica, o desejo da perfeição artística e da retidão moral. A tradição barroca e rococó da nossa pintura iriam sofrer uma influência devastadora.

Debret, Coroação de D. Pedro I, ost, 1828, 3,40x6,40, Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, RJ

Os pintores da Missão

Debret, Botica, aquarela, 1823, 0,15x0,21, Museus Castro Maya, RJ

Nicolas-Antoine Taunay, Moisés salvo das águas, ost, cerca de 1817, 0,65x0,81, Museu Nacional de Belas Artes, RJ

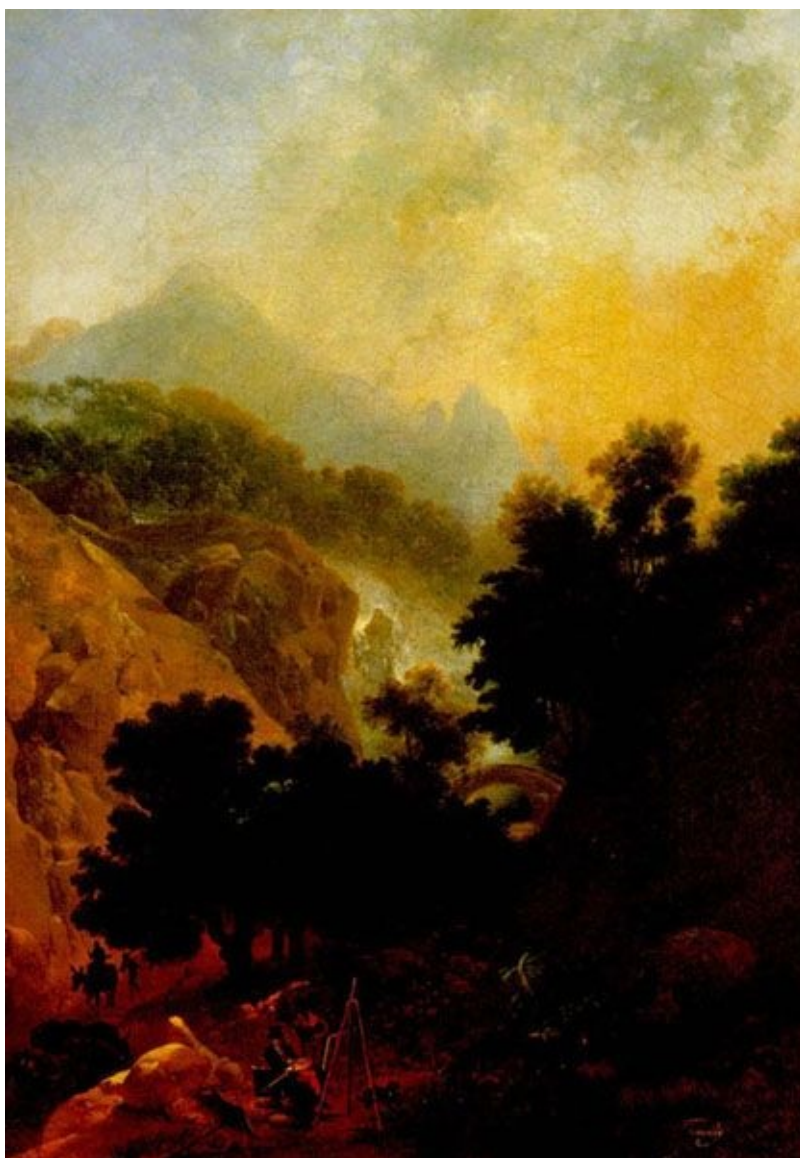
Para a nossa memória histórica, Jean-Baptiste Debret (1768-1848) foi o mais importante artista francês da Missão. Primo de Louis David, pôde testemunhar o impacto da queda de Napoleão e viveu no Brasil dias de vasta produção.

Devemos sublinhar a importante contribuição dos estrangeiros que estiveram entre nós no séc. 19 - a começar pelos franceses da Missão - no sentido de reconstituir a vida quotidiana do Brasil dessa época.

A pintura sob a proteção do Imperador D. Pedro II atingiu alto nível de qualidade acadêmica - as obras de nossos grandes pintores imperiais podem comparar-se aos seus contemporâneos europeus. Mas eles dependiam das bolsas e financiamentos oficiais e sua arte reflete essa “ alienação.” Quase nenhum dos nossos maiores pintores aborda o tema da escravatura, nem da pobreza. Em seus quadros, ao longo de uns cinquenta anos, perpassam heróis nacionais travestidos

de guerreiros greco-romanos. Os pintores estrangeiros, em particular Debret e Rugendas, observaram e documentaram a vida dos índios, dos escravos, das crianças e da agitação em volta das senzalas, daqueles a quem chamamos hoje excluídos, coisa que parecia não interessar aos artistas ligados à corte. Só por este fato, a Missão Francesa já teve sua importância e significado.

Debret escreveu e ilustrou uma Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, testemunho minucioso da nossa vida quotidiana nos inícios do séc. 19. Em sua Introdução dirige-se aos Senhores Membros da Academia de Belas-Artes do Instituto de França e professa um messianismo artístico: " ... Valendo-me do título honroso de vosso correspondente no Rio de Janeiro, ouso hoje oferecer-vos, vo-la dedicando, esta obra histórica e pitoresca, em que lembro, antes de tudo, ao mundo intelectual, que o Império do Brasil deve ao Instituto de França sua Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro ... Historiador fiel, reuni nesta obra sobre o Brasil os documentos relativos aos resultados desta expedição pitoresca, totalmente francesa, cujo progresso acompanhei passo a passo ... Vós vos dignareis acolhê-la, espero-o, como um monumento erguido à vossa glória e à vossa generosidade ... expandindo as belas-artes em outro hemisfério ... "

Nicolas-Antoine Taunay, Vista do Morro de Santo Antonio em 1816, ost, 0,45x0,56, Museu Nacional de Belas Artes, RJ

Nicolas-Antoine Taunay, Cascatinha da Tijuca, ost, 0,51x0,36, Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro

Nicolas-Antoine Taunay, Moisés salvo das águas, ost, cerca de 1817, 0,65x0,81, Museu Nacional de Belas Artes, RJ

Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) começou sua aprendizagem pintando porcelanas na prestigiosa Manufatura de Sèvres. Eleito membro do Instituto de França, foi em 1805 designado entre os melhores pintores para documentar as batalhas do Imperador Napoleão em suas campanhas na Alemanha. Quando chegou ao Rio, integrando a Missão, vinham com ele a mulher e cinco filhos, entre os quais Félix Émile, Thomas Marie Hippolite e Adrien Aimé - e mais uma doméstica. Da mesma maneira que outros artistas, encantou-se com uma paisagem idílica (e ali se instalou em uma casa próxima) na Cascatinha da Floresta da Tijuca, que imortalizou em um quadro. Quando o medíocre pintor português Henrique José da Silva foi nomeado diretor da Academia, à revelia dos franceses, Nicolas Antoine irritou-se e voltou para a França, sendo aqui substituído por seu filho Félix Émile como professor da cadeira de Pintura de Paisagem (cargo que, aliás ele nem chegara a assumir).

Deixou uma vasta herança entre nós, que se divide entre museus e coleções particulares, seguindo a temática neoclássica em cenas bucólicas, campestres, bíblicas, históricas e em paisagens de nossa terra. Excelente pintor de pequenos quadros, notabilizou-se pela excelência de suas composições, pelo desenho, harmonia das cores, pela luz das suas figuras e paisagens.

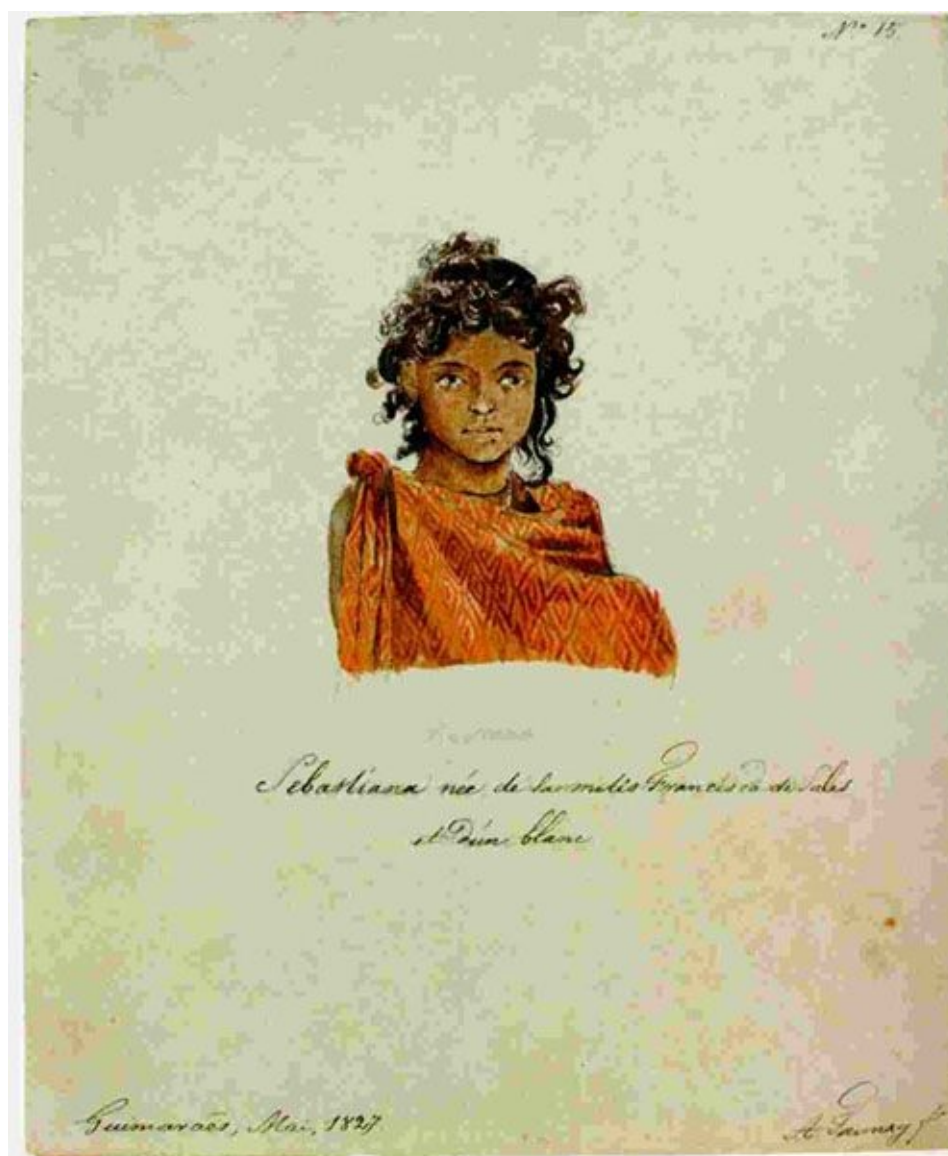
Debret, a quem nos referimos acima, ainda muito jovem demonstrou seu talento de desenhista, pintor e, sobretudo, de arguto observador. Em nossos dias teria sido um excelente repórter. Não possuía o talento de Nicolas Antoine, mas seu espírito crítico, por vezes cheio de humor, levou-o a retratar a vida quotidiana da Colônia, enriquecendo a documentação com cenas da vida familiar, das cerimônias sociais, do horror do escravagismo e do ridículo dos hábitos da Corte.

Tinha chegado da França muito abatido com a morte de seu único filho, ocorrida em 1815, além de carregar o pesadelo da derrota napoleônica. Sua extrema dedicação à arte aliava-se à capacidade de mobilização, o que o levou a engajar-se na organização do ensino de Belas-Artes entre nós. Era igualmente um talentoso decorador e como tal pode servir às elites. O Brasil deve-lhe a organização das suas primeiras exposições de Belas-Artes no país (1829 e ano seguinte) quando foram expostas obras de professores e alunos da recente Academia Imperial.

Entretanto, e talvez mais importante, em seu afã incansável deixou discípulos de mérito como Reis Carvalho, Simplício de Sá, Francisco de Souza Lobo, Francisco Pedro do Amaral e Manuel de Araújo Porto-Alegre. Quando Debret, após quinze anos de estadia no Brasil, regressou a França, este último discípulo o acompanhou.

Grande parte de sua obra realizada no Brasil encontra-se nos Museus Castro Maya e no MNBA, Rio de Janeiro.

Felix Émile Taunay, Desembarque no Largo do Paço, ost, cerca de 1829, 0,76x1,17, Museu Imperial, Petrópolis

Félix Émile Taunay (1795 -1881), filho de Nicolas-Antoine não voltou à França, como fez seu pai quando se contrariou com o andamento da Escola de Belas Artes. Henrique José da Silva, a quem antes nos referimos, faleceu em 1834 e Félix Émile assumiu o seu lugar de diretor. Era cultíssimo, dedicando-se também à literatura, ao ensino do francês e do grego, além de lecionar Paisagem e Desenho. Seu talento revelou-se mais como administrador e pedagogo, não alcançando o nível artístico do pai. O historiador Afonso Taunay afirma que foi dele o primeiro Panorama da cidade do Rio de Janeiro, que teria sido executado a partir do desaparecido Morro do Castelo. D. Pedro II, também muito culto e apreciador das pessoas eruditas, o considerava um mestre, com quem se informava sobre questões de arte.

Adrien Taunay, Menina mestiça

Adrien Aimé Taunay (1803 - 1828) outro filho de Nicolas-Antoine, veio para o Brasil como integrante da Missão. Desenhista e pintor, dedicou-se inicialmente aos temas neoclássicos. Porém, seu espírito de aventura o levou a viagens pelo interior, onde documentava os costumes, as paisagens e os tipos étnicos. Resolveu acompanhar a Expedição Langsdorff pelas matas e sertões do Brasil. Sua trajetória acabou tragicamente quando, em Mato Grosso, tentou atravessar a nado o Rio Guaporé e se afogou. O MNBA e os Museus Castro Maya, no Rio, possuem em seus acervos obras do malogrado artista.

2. As expedições científicas

Os pintores-cientistas

No início do séc. 19 os povos europeus vivem anos de horror, enfrentando convulsões tanto domésticas quanto entre países, às vezes entre blocos de nações. A Europa iria sofrer abalos políticos que mudariam os rumos sociais do Continente. Os exércitos napoleônicos, dispondo de uma excepcional preparação militar e técnica, não conhecem limites para suas ambições, invadem Portugal, Roma, Espanha e o norte da Alemanha. O primeiro destes países mantinha tradicionalmente vínculos comerciais que privilegiavam a Grã-Bretanha - a invasão de seu território pelos exércitos franceses significa ameaça e afronta para os ingleses. Para fugir à fúria da guerra e, de alguma maneira, preservar a coroa portuguesa, D. João VI embarca para o Brasil, onde chega em 1808, aqui ficando até 1821, quando retorna a Portugal.

Em 1814 Napoleão Bonaparte é derrotado na sua campanha de invasão da Rússia (como aconteceria no séc. 20 com os exércitos nazistas na Segunda Guerra Mundial). Uma nova ordem política é estabelecida na Europa, na verdade um acordo internacional costurado por suas elites: um bloco (França e Grã-Bretanha) tem um “rosto” liberal; o outro (Rússia, Áustria e Prússia) continua conservador. Paralelamente, a América Latina é varrida pelos ventos da insurreição, México e Peru se livram da tutela da Espanha. É neste contexto que a Corte portuguesa se instala no Rio de Janeiro, numa colônia rica e alvo da cobiça dos exploradores.

As elites europeias tinham tradicionalmente acesso privilegiado ao conhecimento, muitos aristocratas eram também sábios, cientistas e intelectuais sedentos de aventuras em países exóticos. Abordaremos a seguir algumas expedições memoráveis dos europeus pelo interior do Brasil, reeditando em outra época o que haviam realizado os nossos bandeirantes. A prova do predomínio das elites nesses empreendimentos, é simples: Alexander von Humboldt nasceu em Potsdam, a aristocrática cidade apelidada de “Versalhes da Prússia”; Wied-Neuwied era príncipe; Langsdorff, barão.

Alexander Von Humboldt (1769-1859)

O cientista alemão Alexander von Humboldt, fundador da Universidade de Berlim, viajou entre 1799 e 1804, com o naturalista francês Aimé Bonpland para as regiões da Venezuela, da Bacia Amazônica, Colômbia, Peru e México. Queriam pesquisar a relação de fidelidade entre as pinturas e a análise científica da natureza. Era um especialista em temas da geopsíquica (o meio como determinante da psique das populações) em voga naquela época, um sábio de enorme envergadura intelectual. Sua obra monumental - ao gosto alemão - Viagem de Humboldt e Bonpland, compreende trinta volumes! É um tratado científico ou melhor, uma enciclopédia acerca do espírito e do coração, visando os leitores eruditos. Ao longo de suas páginas o autor revela o contraste entre os continentes europeu e americano, esperando superar as dificuldades para divulgar o conhecimento do "organismo terrestre" como um todo, indagando sobre a unidade da natureza, assunto que constituía uma das paixões dos estudiosos no início do séc. 19. Humboldt possuía um saber enciclopédico, sendo autor também de Kosmos, um trabalho profundo e precursor dos estudos científicos de geografia. A determinação em conhecer a imensa diversidade tropical levou Humboldt a incentivar as iniciativas de outros viajantes. Paralelamente, claro, a curiosidade pelo conhecimento científico e das artes, era acompanhada do interesse político e econômico - logo depois de achado, o Brasil sempre foi objeto de desejo e cobiça das nações.

O Império português tinha cuidado em manter sua rica colônia o mais longe possível do alcance das outras potências europeias. Com a transferência da Corte de Lisboa para o Rio de Janeiro e com a nova ordem internacional, ficou difícil continuar tal estratégia.

As aventuras napoleônicas haviam reativado nas mentes da Europa a paixão pelas conquistas e o sonho dos impérios, como podemos constatar, por exemplo, na história do expansionismo imperialista da Inglaterra do séc. 19 em vários continentes. Neste séc. multiplicaram-se as expedições, as viagens científicas e as explorações de toda a natureza. O europeu da época é irrequieto, nada parece detê-lo. E as colonizações daquele séc. começavam pelo conhecimento dos territórios almejados, razão destas expedições.

A expedição do príncipe Maximiliano Von Wied-Neuwied (1782-1867)

Em 1814 Humboldt encontrou o príncipe e naturalista alemão Maximiliano e este se convenceu a organizar uma viagem ao Brasil entre 1815-17, o que fez acompanhado de outros dois cientistas, Freyreiss e Friedrich Sellow. A preparação da viagem levou meses de meticulosos estudos e reuniões com especialistas.

Em sua rota percorreram a mata do litoral do Rio de Janeiro, Espírito Santo, norte de Minas e sul da Bahia, encontrando a Mata Atlântica em seu estado natural. Fizeram registros importantes, não somente nas áreas de botânica e zoologia, como também realizaram estudos linguísticos sobre as tribos que encontraram. Esse acervo de conhecimento foi levado para a Europa e, entre 1819-22, publicaram Viagem pelo Brasil (Reise in Brasilien) em dois volumes, que fizeram acompanhar de um Atlas com vinte e duas gravuras em metal e dezenove vinhetas, inspiradas em desenhos do próprio Príncipe. Entre 1822-31 publicaram uma obra de zoologia, com quase uma centena de pranchas sobre animais encontrados no Brasil e, pela mesma época, editaram ainda um relato de viagem repleto de observações. Aqui poderíamos chamar a atenção para o fato da Europa se encontrar então em pleno ambiente do Romantismo. As descrições de viagens exóticas eram o encanto preferido dos leitores da época.

As aquarelas e os desenhos do Príncipe são conservados num museu de Stuttgart, Alemanha, somam quase uma centena de documentos, foram executados ao natural, verdadeira memória viva da imagem, impregnados de sensações do momento. As aquarelas apresentam cenas com mulas carregadas, travessia do Rio Doce com canoas, perplexa admiração perante o gigantismo da flora; mostram hábitos e utensílios dos índios e informam sobre os serviços que estes prestavam. O artista se extasia com a natureza paradisíaca, observa as condições da viagem e seus contatos com os nativos.

Trata-se de obras que exaltam as sensações. Os registros das múltiplas tribos são feitos minuciosamente, salientando as peculiaridades físicas e culturais próprias a cada grupo, sendo que seus estudos sobre os botocudos se revestiram de especial interesse para os cientistas.

A Missão Austríaca (1817-1821)

Thomas Ender, Paisagem, aquarela, 1818, 0,29x0,43, Museus Castro Maya, RJ

Johann Baptiste von Spix

O príncipe D. Pedro I, que seria nosso primeiro Imperador, celebrou suas núpcias com uma nobre austríaca, a Arquiduquesa Carolina Josefa Leopoldina. O casamento era muito conveniente para o Brasil e selava a aliança com uma corte poderosa. Nesta época foi organizada uma expedição de intenções aparentemente científicas, visando a constituição de um futuro museu brasileiro em Viena. Entre a equipe de cientistas que vieram ao Brasil figurava um artista notável, Thomas Ender, pintor de mapas e paisagens, indicado pessoalmente pelo poderoso Príncipe de Metternich, responsável pelo empreendimento.

Vieram também os pintores Franz Joseph Frühbeck e Frick; e igualmente Karl Friedrich Philipp von Martius (pintor) e Johann Baptiste von Spix (naturalista) estes dois últimos nomeados pela Corte da Baviera. Podemos constatar assim o cosmopolitismo que regia os interesses científicos daquela época.

Frühbeck fez a viagem a bordo da Fragata D. João VI, que estava transportando Dona Leopoldina. São de sua autoria doze guaches e um pequeno álbum de vinte e dois desenhos, retratando a vida a bordo, paisagens da costa brasileira e logradouros do Rio de Janeiro. Têm pouco valor artístico, mas algum interesse documental. Quanto a Thomas Ender, executou no Brasil mais de mil desenhos e aquarelas conhecidos, todos de elevada qualidade técnica e artística. Cerca de oitocentos trabalhos desta série estão conservados em Viena - o que só foi conhecido no Brasil nos anos cinquenta do séc. 20. Obras de extrema sensibilidade, documentam visitas de Ender, Spix e Martius aos arredores do Rio de Janeiro. Os viajantes também percorreram o Vale do Paraíba e a região de São Paulo. Caindo adoentado, Ender decidiu retornar à Áustria, levando os primeiros trabalhos já executados pelos cientistas da Missão.

Os exploradores dividiram-se em vários grupos e percorreram diferentes regiões do Brasil. Como verdadeiros pesquisadores, recolheram materiais, plantas, minérios e foram registrando toda a informação recolhida em textos e ilustrações. Adentraram áreas desconhecidas, percorreram Minas Gerais, visitaram os limites de Goiás e da Bahia, atravessaram Pernambuco, Piauí, Maranhão, Pará e a Amazônia até à Cordilheira dos Andes.

Trouxeram farta coleta de materiais e informações, o que permitiu a organização de um museu brasileiro em Viena, para exibir as inúmeras riquezas encontradas. Infelizmente em 1848, durante uma revolução, grande parte do acervo pegou fogo. Felizmente para nós, a Princesa Leopoldina era entusiasta de história natural e montou uma pequena coleção no Paço de São Cristóvão, de onde se originou o Museu Nacional do Rio de Janeiro, na Quinta da Boa Vista.

A bibliografia científica derivada da expedição é vasta e parte dos materiais, anotações e diários ainda não foi publicada. O conjunto iconográfico reunido por Martius é de grande importância e complexidade. Exigiu a participação de numerosos artistas, animalistas e botânicos, assim como vários gravadores. Entre os desenhos e aquarelas atribuídos a Martius é possível ver traços de outros artistas que ajudaram nos trabalhos.

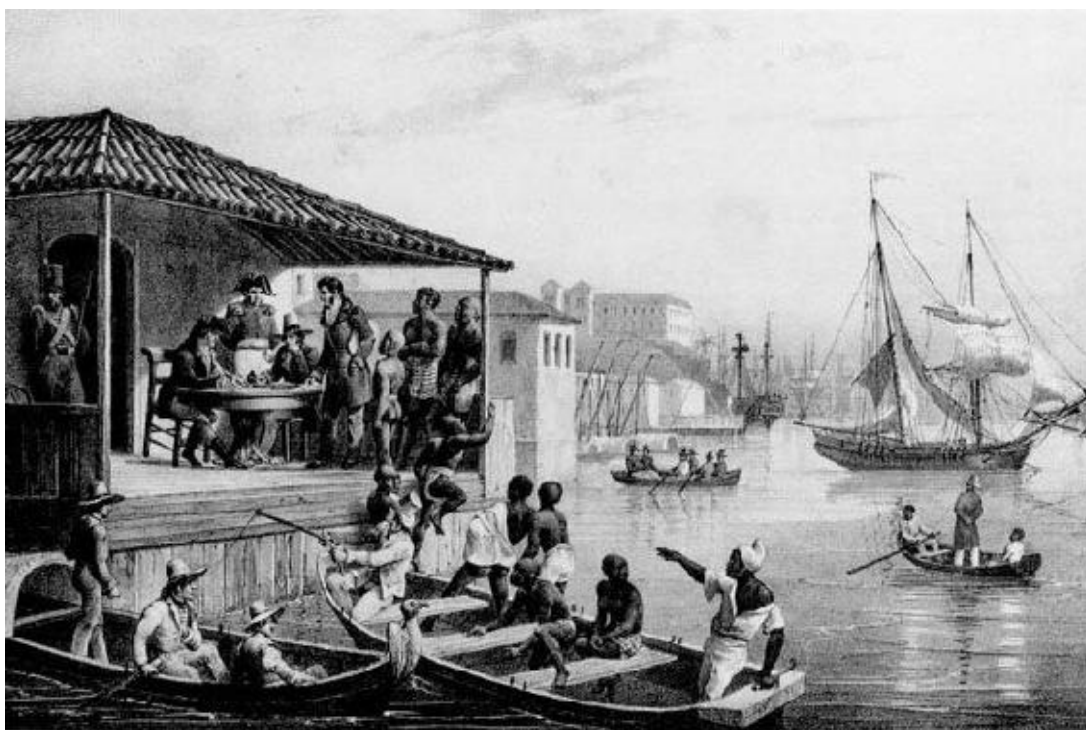
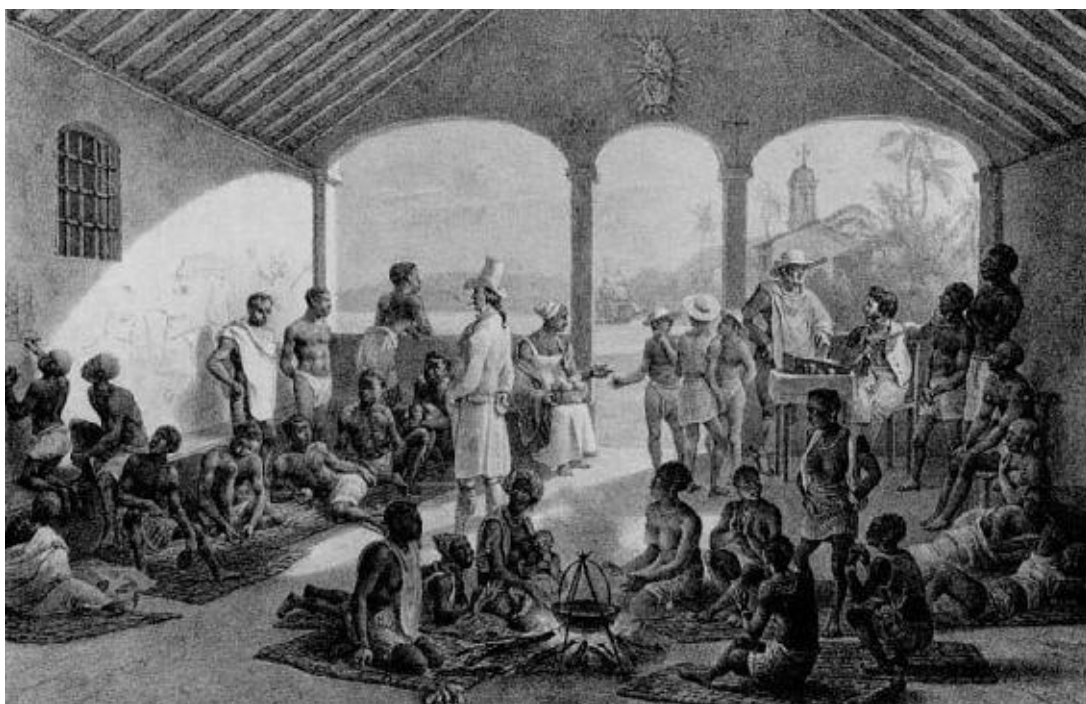
Lembramos que as pesquisas da Missão seguiam uma metodologia que incluía o processamento coletivo da informação. A participação do grupo na elaboração de uma grande obra, coerente e harmoniosa, era a única maneira de obter um resultado realmente coletivo e não uma coletânea de contribuições pessoais.

A Viagem pelo Brasil (Reise in Brasilien) cujo primeiro volume é de 1823, relata a viagem de Martius e Spix, tem quarenta e uma gravuras paisagísticas, etnográficas e zoológicas, além de sete mapas.

Um livro que se ocupa principalmente da flora (Nova Genera et Species Plantarum) apresenta setenta gêneros novos e classifica quatrocentas espécies botânicas desconhecidas. Há também três volumes de pesquisas naturais (Historia Naturalis Palmarum) mas a obra mais importante do conjunto é a Flora Brasiliensis, que levou sessenta e seis anos para ser escrita, sendo concluída em 1906. Mostra três mil oitocentas e onze gravuras, feitas a partir de seus desenhos. Muitos destes foram redesenhados, para conferir valor artístico à publicação, o que era comum no séc. 19. Nesta última obra, Martius incluiu desenhos de Benjamin Mary, um diplomata belga que esteve no Rio de Janeiro e retratou paisagens locais. Estes trabalhos são aguadas e nanquins, datados entre 1834-38, mostrando o gigantismo da vegetação em traços muito leves.

Não podemos deixar de mencionar a contribuição de Martius e Spix para a etnografia. Realizaram estudos de mérito sobre o vocabulário dos oito troncos linguísticos dos indígenas.

A expedição do Barão de Langsdorff
(1822 - 1829)

Johann Moritz Rugendas, Cena rural, desenho, 1835, 0,25x0,31, in Voyage Pittoresque

Johann Moritz Rugenas, Cenas do tráfico de escravos, desenhos, 1835, 0,22x0,30, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, RJ

Johann Moritz Rugenas, Cenas do tráfico de escravos, desenhos, 1835, 0,22x0,30, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, RJ

Georg Heinrich von Langsdorff, de origem alemã, chegou ao Rio de Janeiro em 1813 como cônsul da Rússia, instalando-se na Fazenda Mandioca, na Serra dos Órgãos, famosa por constituir referência geográfica para os viajantes estrangeiros. Organizou uma viagem a Minas Gerais com o patrocínio do Czar Alexandre I, para a qual convidou um pintor de Munique, Johann Moritz Rugendas; e também um zoólogo de Friedberg, Jean Moris Edouard, além do naturalista Georg Freyriss e do astrônomo Rubtson.

O grupo iniciou suas pesquisas no Rio de Janeiro em 1822. Dois anos depois, acompanhados do botânico Riedel, partiram para Minas. Desenhos e aquarelas de Rugendas registram as viagens a São João Del Rey, São José Del Rey (hoje Tiradentes), Barbacena, Ouro Preto, Sabará e Diamantina. No trajeto, Rugendas se desentendeu com Langsdorff, decidindo retornar ao Rio.

Entretanto, a expedição prosseguiu até o Arraial do Tejuco e iniciou a volta à capital, onde chegou em 1825. Entre 1825-29 a expedição foi retomada, tendo Rugendas sido substituído pelo desenhista autodidata Antoine Hercule Florence e por Aimé-Adrien Taunay, um artista que chegara ao Brasil com a Missão

Artística Francesa de 1816.

Os cientistas partiram então para São Paulo, chegando a Mato Grosso por vias fluviais, seguiram até à fronteira com a Bolívia e dirigiram-se ao Amazonas. Quando resolveram descer o Rio a expedição transformou-se numa viagem ao inferno, quando Taunay morreu afogado no Rio Guaporé. Langsdorff e Florence, que tinham formado um outro grupo de estudos geográficos e econômicos sobre Mato Grosso, adoeceram em Porto Velho com uma febre tropical, mas mesmo assim seguiram até Belém, onde o barão acabou perdendo suas faculdades mentais.

Estes anos de estudos e aventuras resultaram em inúmeros cadernos, relatos, toda a espécie de documentos, registros, desenhos e aquarelas, além de amostras, espécimes e exemplares que foram enviados até Moscou durante o longo período da viagem. A Academia de Ciências daquela capital guarda mais de cem mil registros da flora brasileira.

Nos dias de hoje multiplicam-se os movimentos que, muito justamente, buscam preservar nossa diversidade cultural e garantir patentes para a nossa flora. Mas só para citar um exemplo, a expedição de Langsdorff, cento e cinquenta anos atrás, já havia devassado os segredos das nossas florestas ...

Em 1825, quando Rugendas retornou a Moscou, foi apresentado por Humboldt a um famoso editor de Paris, Engelmann, que veio a realizar a edição bilíngue de seu álbum de viagens, Voyage Pittoresque dans le Brésil, sua obra mais famosa.

Viajante empedrenido, Rugendas tinha ficado com saudades das Américas e entre 1831-46 voltou para conhecer o Haiti, México, Chile, Peru, Bolívia, Uruguai, Argentina e de novo o Brasil, aqui recebendo encomendas para retratos de membros da Família Real e de outras personalidades.

A Academia de Ciências de São Petesburgo guarda um conjunto de paisagens executadas ao longo da viagem de 1824. São vistas espaciais panorâmicas de intensa luminosidade, que contam com a presença constante de figuras humanas, índios e negros movimentando-se em suas atividades. O rigor da observação científica não é prejudicado pelas situações pitorescas, nem pelas particularidades regionais, sejam na geografia, na etnografia ou na botânica. O foco de Rugendas é a natureza social, apresentada em suas mais diversas práticas. Quanto ao nível de sua arte, podemos salientar alguns pontos: nunca

perde a visão de conjunto, seu traço, ora largo, ora afinado, sugerindo o jogo de volumes, é de um verdadeiro mestre; suas perspectivas, sejam da natureza ou da figura humana, mostram proporções coerentes; os coloridos realistas e leves, sempre conformes ao espetáculo tropical; sutileza, aliada à firmeza de linhas, resultam num desenho “limpo”, que não fica sobrecarregado e assim sugere e afirma a essência de sua arte. “ ... É uma visão rigorosamente objetiva do Brasil, nítida, veraz. E longe estaria ele (Rugendas) de supor que o seu livro atravessaria o tempo, venceria o tempo e chegaria até nós como um documento precioso, único, para a compreensão do Brasil na sua realidade ... ” (Antonio Carlos Villaça)

Adrien Taunay e Hercule Florence

Adrien Taunay, Índios bororós (detalhe)

Filho do grande artista Nicolas-Antoine Taunay, Adrien foi iniciado no desenho pelo seu pai. Sua participação na expedição de Freycinet ao Pacífico despertou-lhe a curiosidade científica. Sua sensibilidade levou-o a compor retratos, digamos, fisionômicos, particulares, em absoluto distantes do “tipo ideal” que por tanto tempo tinha perdurado em relação aos rostos ameríndios. Seu lirismo entusiástico o levou a captar instantâneos da atividade dos índios.

Florence, Gaimbé, estudo, aquarela, 1834

Hercule utilizou diversas técnicas para fazer registros objetivos. Seus desenhos são detalhados e sua minúcia o fez anotar nome, local, data, medidas, cores exatas e escalas. É, por excelência, um observador científico e por isso lhe cabia melhor o desenho do que a aquarela. Preferiu despojar-se de um traço individualizado, para melhor reproduzir o que observava. De certa forma inovou nas experiências ao representar os fenômenos da natureza, como a luminosidade, o céu chuvoso ou a composição das nuvens - manifestações que, décadas depois, iriam fascinar os impressionistas. Fez também experiências para tentar reproduzir a imagem colorida em papel, processo que apelidou de poligrafia.

Deixou alguns diários de viagem, além de documentos, muitos dos quais continuam no acervo de seus descendentes.

Outras expedições

Leon Tirode, O embaixador britânico Charles Stuart entrega suas credenciais ao Imperador, reconhecendo implicitamente o Império e sua Independência. Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, Rio de Janeiro

O Governo Imperial brasileiro queria construir uma estrada de ferro, a Madeira-Marmoré. Tornava-se necessário fazer levantamentos de rios e sertões, e para isso convidou dois engenheiros alemães, Joseph Keller e seu filho Franz. Este último permaneceu no Brasil entre 1856-73, aqui casou, passou a chamar-se Keller-Leuzinger e, quando retornou à Alemanha, publicou o livro Von Amazonas und Madeira, tendo seus desenhos reproduzidos em xilogravuras. Em seu país perpetuou a visão de Humboldt: a natureza gigante e indomada, perante a qual o homem é diminuto e impotente. Em seus desenhos e aquarelas realizadas no Paraná, a relação entre o homem e a natureza é transferida para o confronto entre índios e animais. Esta concepção é clássica no Romantismo europeu e, sobretudo, na literatura alemã da época. A relação entre a natureza e o homem natural, “o bom selvagem”, havia sido idealizada por Jean Jacques Rosseau.

Em outro conjunto de pequenos desenhos e aquarelas, também executado no

Paraná, surgem construções missionárias, habitações indígenas, retratos de índios coroados, que habitavam as margens do Rio Ivaí. As imagens dos índios são tomadas ao natural, porém os gestos, posturas e rostos denotam por parte dos modelos uma interioridade surpreendente. Esta busca pela expressão personalizada, apreende a individualidade das figuras indígenas e humaniza os registros etnográficos.

Tantos outros viajantes-cientistas percorreram o Brasil no séc. 19, que seria fastidioso citar a todos. Vamos nos deter em alguns que deixaram trabalhos relevantes. Um desenhista amador, o Príncipe Adalbert da Prússia (mais uma vez um aristocrata que adorava os trópicos) em expedição pelo Norte seguiu o Rio Amazonas até à sua foz, encontrou as cataratas do Rio Xingu, percorrendo o Nordeste até Salvador. Em 1847 foi publicado Meu Diário (Aus Meinen Tagebuch) , que contém litografias baseadas em seus desenhos. Em 1868 esteve no Brasil um pintor de paisagens, Karl Ferdinand Appun, que navegou pelo Rio Amazonas até às fronteiras da Venezuela e do Peru. Enviou seus trabalhos para jardins botânicos europeus e escreveu um relato de viagem. O naturalista Edward Friedrich Pöeppig, em 1831-32 andou pelo Maranhão, Pará e Amazonas, a ele ficamos devendo um relato de viagem. Augustin F. C. Provençal de Saint-Hilaire, era um naturalista que chegou ao Brasil na comitiva do Conde de Luxemburgo. Realizou cinco grandes viagens, de Minas ao Rio Grande do Sul. Escreveu numerosos livros sobre botânica e seis relatos de viagem. Outro naturalista, Alfred Russel Wallace, chegou ao Brasil em 1848, fazendo incursões pelos rios Amazonas e Tocantins, chegando até à Venezuela. Escreveu um relato com desenhos zoológicos e observações científicas. Podemos mencionar ainda a expedição norte-americana Thayer (1865-66) dividida em dez grupos de cientistas, na maioria geólogos, que percorreram o Amazonas, Nordeste, Minas Gerais e Rio de Janeiro. O pintor Jacques Burkhardt e o naturalista Agassiz apresentaram estudos com ilustrações aquareladas de mais de mil e oitocentas espécies de peixes, além de paisagens - que ilustraram mais um inevitável relato de viagem. Por fim, citemos as duas expedições Morgan (1870 e 1871) que andaram pelas regiões amazônicas, mas das quais não possuímos registros iconográficos.

3. Outros pintores estrangeiros no Brasil do Século 19

Felizmente para a arte, naqueles tempos nem só pintores-cientistas se interessaram pelo Brasil. Vieram também muitos outros, embalados por seus sonhos românticos, seus desejos de aventura ou sua curiosidade de artistas. Personalidades corajosas, de mente aberta, que souberam apreciar o que o país podia lhes oferecer e assim assumir seu compromisso com a arte. Aqui não abordaremos aqueles que foram citados no capítulo sobre a Missão Francesa e que estão intimamente ligados à produção da Academia Imperial de Belas Artes.

Henry Chamberlain (1796-1844) era um diplomata britânico que viveu no Rio de Janeiro entre 1815-29. A partir de desenhos seus e com a colaboração de alguns de Joaquim Cândido Guillobel, publicou em Londres (1822) seu famoso álbum com registros da nossa capital e seus arredores, Views and Costumes of the City and Neigh bourhood of Rio de Janeiro. Cabe aqui assinalar que na época era corrente um artista inspirar-se em trabalhos de outro, sem que no meio artístico isso pudesse ser considerado alguma forma de plágio ou cópia. A obra de terceiro era um trabalho documental, uma "pesquisa de campo", sobre a qual se poderia executar outra obra afim.

Emeric Essex Vidal (1791-1861) era um oficial da Armada Britânica que participou de viagens no litoral da América do Sul. Artista amador de bom talento, cultivava o gosto inglês pela aquarela, enquanto viajava pelo Rio de Janeiro, Montevidéu e Buenos Aires. Em Londres (1820) publicou sua obra Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Vídeo, do qual fazem parte algumas reproduções de paisagens cariocas.

Carl Wilhelm von Theremin (1784-1852), alemão, homem de negócios, conheceu o Rio de Janeiro em 1817 e, pelos vistos, gostou tanto que dois anos depois voltou para assumir o posto de cônsul da Prússia. Ali estabeleceu uma atuante empresa de grande porte comercial e prestígio, que atuou até 1835, quando retornou à Europa. Publicou em Berlim um álbum, Saudades do Rio de Janeiro, ilustrado com seis litografias de paisagens da cidade. Curiosamente, apesar de seu autodidatismo, as aquarelas que aqui executou demonstram habilidade, precisão e captam a luminosidade do ambiente.

William Gore Ouseley (1797-1866) assumiu a carreira diplomática ao serviço do Império Britânico, chegando ao Rio de Janeiro em 1823, aí ficando até 1850,

revelando-se um artista de talento. Mais uma vez nos deparamos com um inglês culto e praticante da aquarela, uma das preferências nacionais no séc. 19. Seu brilho intelectual o levou a ser sempre prestigiado pelas autoridades brasileiras e inglesas. Sua obra Views in South América from original drawings made in Brazil, The River Plate, etc ... que como o título anuncia, apresenta paisagens sul-americanas feitas a partir de desenhos originais no Brasil, foi ilustrada com vinte e cinco gravuras de sua autoria, escolhidas pessoalmente pela soberana britânica, a Rainha Vitória, a pessoa mais poderosa daquele tempo. Seus desenhos e aquarelas revelam um desenho simples, porém preciso, com um colorido suave, mas realista e atento à luminosidade natural.

Friedrich Hagedorn (1814 ?-89) teria chegado ao Brasil por volta de 1850, onde se fixou profissionalmente como pintor e aquarelista. Ficou inicialmente no Rio de Janeiro e depois em Niterói, Petrópolis, Teresópolis, Juiz de Fora, Salvador e Recife. Após vinte anos de residência no país retornou à Alemanha, sua terra natal. Sua produção foi relativamente farta e sempre atenta à descoberta de novas paisagens.

Iluchar Desmonds (1803-?) era um francês, que chegou à capital do Império em 1840. Foi professor de desenho em 1843 e aqui permaneceu até 1854, realizando desenhos e pinturas. Em Paris, para onde voltou por volta de 1855, publicou um álbum de litografias, Panoramas de la Ville de Rio de Janeiro, baseadas em obras realizadas durante sua permanência carioca.

Adolphe d'Hastrel (1805-70) era também francês, um oficial que tinha vindo ao Brasil para participar do bloqueio ao Rio da Prata (1839). No ano seguinte ficou no Rio de Janeiro e aproveitou para realizar desenhos e aquarelas. Voltando a Paris, ali publicou em 1847 um álbum de litografias, Rio de Janeiro ou Souvenirs du Brésil, com um grande panorama da cidade e dez estampas em preto e branco.

Emil Bauch (1823-?) tinha origem alemã, chegou por volta de 1852 e fixou-se no Rio de Janeiro. Seu ateliê permaneceu ativo e, a partir de 1859, participou das Exposições Gerais de Belas Artes, nas quais obteve Medalha de Ouro em 1860. Produziu obras panorâmicas da cidade, cenas de costumes e retratos, assim como algumas vistas de Recife e Salvador. Suas paisagens primam pela minuciosa observação de todos os detalhes e pela intensa variedade de motivos de sua paleta.

Seguindo um gosto da época, muitos artistas desenvolveram técnicas para aperfeiçoar as chamadas “pinturas de panorama” , que apresentam a paisagem vista de um ponto fixo e com um giro de 360 graus em torno deste mesmo ponto.

O Rio de Janeiro, com sua deslumbrante paisagem natural, sua baía imensa e exótica, era um alvo ideal para este tipo de representação. Portanto, não é por acaso que muitos artistas se apaixonaram pelos “panoramas” locais. Este gênero de pintura, que parece ter sido criado pelo pintor alemão Breising, foi muito cultivado na Inglaterra do final do séc. 18 e na Itália. Também o inglês Robert Burford executou um Panorama do Rio de Janeiro em 1828, a partir de desenhos feitos in loco em 1823. Como veremos adiante, no decorrer do séc. 19 a moda persistiu no Brasil. Podemos mencionar também outro “panorama” do já citado artista Emil Bauch, que foi reproduzido em litografias na Áustria.

Em 1821, o francês Pierre Prevost igualmente apresentou em Paris um Panorama do Rio de Janeiro visto do Morro do Castelo, baseado em desenhos de Félix-Emile Taunay, gravados por Salathé. Após um período de ostracismo, este tipo de pintura saiu de moda, para renascer vigorosamente a partir de 1870.

No final de 2006, o Centro Cultural dos Correios, RJ, expôs uma série de obras colecionadas pelo diplomata Pedro da Cunha e Menezes, o qual as encontrou em instituições da Austrália, registrando a passagem de mais artistas pelo Rio de Janeiro do séc. 19.

4. A pintura e o poder

Como vimos anteriormente, a chegada da Missão Artística Francesa trouxe com ela novos cânones para a arte. A tradição da pintura colonial sairia profundamente abalada pela estética neoclássica importada da Europa, especialmente da França.

Georgina de Albuquerque, Sessão do Conselho de Estado, ost, 1922, 1,92x2,60, Museu Histórico Nacional, RJ

As exposições, as encomendas de mecenas, tudo girava em torno do centro de gravidade da Escola Imperial de Belas Artes.

Seguindo o modismo europeu, as "Exposições Gerais" eram organizadas pela Academia, oferecendo oportunidades para o intercâmbio artístico, inegavelmente necessário ao amadurecimento dos talentos nacionais e servindo às exigências estéticas de um público cada vez mais interessado em cultura. Nestes eventos

surgiam debates, discutiam-se ideias e conceitos a respeito de estética, de técnicas, gêneros, estilos e tantos outros assuntos que, em qualquer época e em qualquer parte do mundo sempre apaixonaram os apreciadores da arte.

No período que abordamos, os integrantes da Missão Francesa já haviam retornado ao seu Continente de origem, porém tinham plantado sólida tradição artística de inspiração europeia. Os alunos da Academia estavam agora mais livres da tutela espiritual e artística dos mestres franceses, e começaram então a firmar-se em suas raízes brasileiras, incentivados por exposições anuais, que se sucederam ininterruptamente por dez anos, por um poder público atento aos artistas, um Imperador culto, sensível e sinceramente apaixonado pelas Belas Artes.

Esta situação permitiu aos pintores brasileiros livrar-se, relativamente, dos limites estéticos da Academia e abandonar a representação de cenas bíblicas e mitológicas, consideradas agora sem sentido e sem vínculo com a sociedade da época.

À medida em que o II Império vai-se firmando, o trabalho de adaptação e de familiarização com a nova realidade também se enraíza entre os artistas: eles agora vivem em uma nação mais soberana e, pelo menos dentro de um conceito de legalidade, com a mesma legitimidade das potências imperiais europeias. Se pensarmos no que tinha acontecido nas décadas precedentes, não era coisa pouca para os brasileiros.

Em 1845 a Academia Imperial, com o aval da Assembleia Legislativa, instituiu o Prêmio de Viagem, que teve uma espantosa repercussão durante muitos e muitos anos, tornando-se um acontecimento cultural e social de relevância. O artista que alcançasse o Prêmio ganharia uma bolsa para permanecer no Exterior e se aperfeiçoar na arte da pintura. É mais uma evidência da preocupação das elites do Império com as artes plásticas e que também revela que elas faziam parte do dia-a-dia das classes privilegiadas. Alguns críticos simplesmente abominam a maneira como o poder constituído se interessava pelas artes, esquecendo investimentos sociais, inclusive da tão carente infraestrutura de saneamento básico das urbes, naquela época. Eram outros tempos: avaliar decisões imperiais com critérios sociológicos e políticos de hoje, torna-se simplesmente absurdo e sem rigor histórico.

Voltando ao Prêmio de Viagem, ele sinalava claramente a vontade pública de

avançar e progredir de maneira mais independente, com menos dependência da contribuição estrangeira – que obviamente continuava presente no aperfeiçoamento do artista quando este ia estagiar em Paris ou em Roma.

Na sua visão pessoal, D. Pedro II apoiou uma política de intensa atividade para desenvolver a nossa arte. Homem culto, verdadeiramente apaixonado pela sua pátria, de grande inteligência e sensibilidade, soube promover a nossa cultura.

***

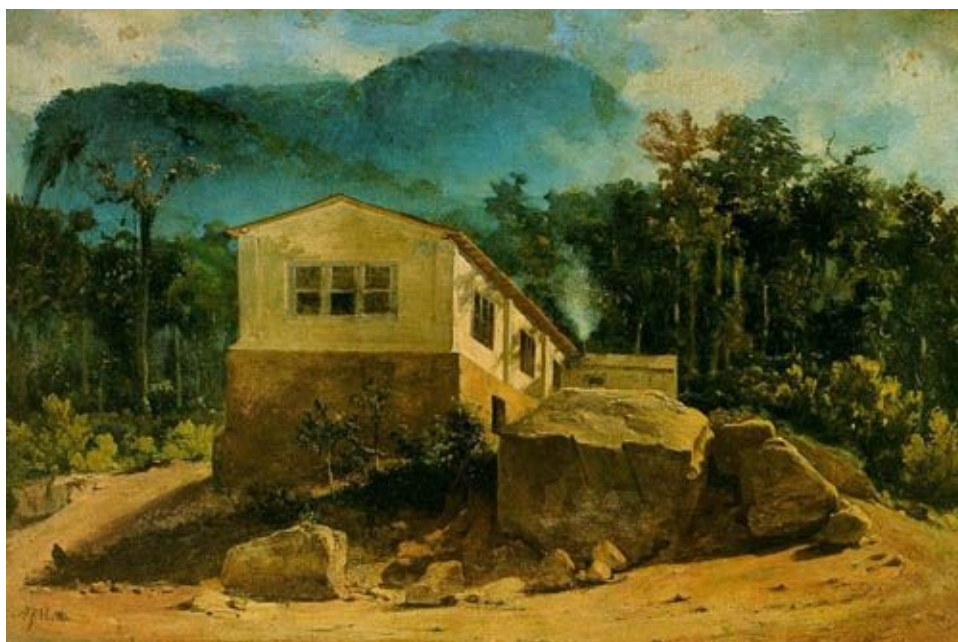
A arte brasileira até o início séc. 19 está obviamente muito relacionada com sua herança lusitana e seus laços com a matriz da metrópole. Entre os sécs 16 e 18 em Portugal não tinham ocorrido as mudanças culturais profundas que a burguesia promovera em países como a Holanda, a Inglaterra, a França, a Alemanha, por exemplo. Todas as grandes iniciativas de natureza econômica tinham o dedo do Estado ou da Igreja, os dois pólos do poder que ombreavam – e engessavam – a produção artística e a sociedade como um todo.

Ao contrário da Itália e da França, onde forças locais assumiam frequentemente as funções de um autêntico estado, em Portugal o governo central detinha um poder mais estruturado e desde a Idade Média conduzia as políticas públicas sem preocupar-se com autoridades paralelas, que aliás quase não existiam. Se pensarmos no que isto significou em termos de burocracia e controle de cartórios para-oficiais e olharmos à nossa volta no Brasil de hoje, podemos verificar como entre nós perdura ainda a influência da antiga cultura burocrática.

Quais as consequências desta conjuntura na arte? A pintura de cavalete, de uso corrente nos palácios europeus, ficou relegada para segundo plano, já que quem encomendava obras de arte era o Estado ou as ordens religiosas. A Igreja não precisava de retratos familiares para a decoração dos templos. Encomendava imagens de Cristo e dos santos, das quais exigia uma execução naturalística e com menor exigência de originalidade e criatividade. Dito isto – quem sabe por isso mesmo - a imaginária luso-brasileira (sobretudo com o suporte de madeira) alcançou um nível ímpar no sécs. 18 e 19.

Os reflexos das estruturas sociais na arte foram impressionantes. No Brasil, o retrato de pessoas e de grupos familiares não era significativo ainda nos inícios do séc. 19. Os poucos retratos que conhecemos até essa época são de natureza mais documental, em tamanho grande, ligando a pessoa retratada a

acontecimentos oficiais ou de caridade, geralmente inseridos em paisagens urbanas, casarios, enfim, pouco importando as características psicológicas da pessoa retratada.

Quanto à pintura de paisagens (se esquecermos a passagem dos holandeses pelo Nordeste, no séc. 17) foi necessário esperar a chegada dos neoclássicos da Missão Francesa para ela prosperar entre nós. A colônia precisou prioritariamente de hábeis desenhistas para documentar fortes militares, costas bravias, regiões longínquas, afim de executar mapas e registrar exemplares da fauna e da flora. Entre os artistas enviados para reproduzir as geografias locais havia alguns de talento, mas suas funções eram puramente burocráticas. Uma publicação (Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial, de Nestor Goulart Reis, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000) mostra apreciável acervo de desenhos produzidos ao serviço dos engenheiros militares e dos cartógrafos. No conjunto desses trabalhos é possível descobrir pendores artísticos – mas sua função documental não deixou aflorar o talento dos paisagistas.

Agostinho José da Mota, Fábrica do Barão de Capanema, os cartão, 1862, 0,34x0,51, Museu Nac. de Belas Artes, RJ

Ao longo de todo o séc.19, circunstâncias históricas objetivas e subjetivas determinaram em nosso país uma estreita ligação entre a classe dominante - em particular os governantes - e os artistas. Como ficou patente no episódio da contratação dos membros da Missão Francesa, os diplomatas régios e o próprio D. João VI foram os únicos protagonistas da história. Posteriormente, cabe ressaltar que o Imperador D. Pedro II foi um sincero apaixonado pelas artes e as ciências. Seu espírito aberto, sua cultura e erudição iluminaram o caminho dos mestres pintores da época. Monarca solitário inserido num Continente dirigido por presidentes republicanos, cercado de ditaduras em todas as fronteiras, apesar das deficiências de seu governo, quando o Império caiu, o presidente da Venezuela, Roias Paul, comentou ironicamente " ... Se ha acabado la unica republica que existia en América: el Império del Brasil."

Logo que criadas e impostas as regras para a produção "artisticamente correta" de obras de arte, por influência e controle da Academia Imperial de Belas Artes, evidentemente tornava-se necessário determinar os pontos de partida e organizar os parâmetros dessa produção. Era evidente que no Novo Mundo ainda não existiam as pessoas, nem os meios, nem os instrumentos capazes de ensinar os

pintores a alcançar as alturas de seus colegas europeus. Também não se encontrariam os artífices para fornecer pinceis, tintas, telas, molduras, vernizes, solventes. Quem não estudasse no Velho Continente não poderia considerar-se um mestre. A Europa, em particular Roma e Paris, tornaram-se as Mécas de nossos pintores e como ícone dessa ideologia instituiu-se o Prêmio de Viagem à Europa. Vale a pena passar uma vista de olhos sobre este panorama e verificar a qual ponto nossa arte do séc.19 esteve culturalmente mesmerizada na produção europeia.

Pensando na dificuldade dos artistas nacionais em obter materiais de excelente qualidade para suas obras, Araújo Porto-Alegre, pintor, escritor e intelectual, assumiu em 1854 a direção da Academia com uma missão: adaptar a mesma aos novos tempos, retirando-a das asas protetoras, mas redutoras, do Império. Afinal, o país começava a industrializar-se, já exibia uma consciência nacionalista reconhecida internacionalmente. No seu discurso de posse afirmou que " ... Todos nós sabemos que as exposições artísticas só brilham naqueles países em que se compram estátuas e painéis originais e onde continuamente o arquiteto planeja edifícios que se executam na praça pública. Todos sabem que unicamente suas Majestades compram objetos de arte nas exposições ... Nossa missão será de uma ordem mais modesta, porém mais útil e mais necessária à atualidade: antes do artista deve preparar-se o bom artífice, assim como antes deste já deve existir o necessário artesão ... " " ... Lado a lado com a visão do progresso, Porto-Alegre punha a de um país em que não existia o mercado da arte, as encomendas públicas eram insuficientes, faltavam as bases para o surgimento da indústria artística. Apesar das intenções, sua reforma carecia da clareza necessária para distinguir a formação dos arquitetos e dos pintores históricos daquela dos artífices, para os quais esquecia a necessidade da criação de laboratórios, de modo que a Academia pudesse sair de sua condição de escola da Corte, adquirindo um caráter mais moderno."(apud Luciano Migliaccio, Arte do Século XIX, Catálogo da Mostra do Redescobrimento, Bienal de São Paulo pág.101). A partir destas premissas começaram a ser criados os Liceus de Artes e Ofícios, buscando preencher a lacuna artesanal do ensino artístico, então dependente da Europa.

Quanto ao Prêmio, foi criado em 1845 por solicitação do então diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Félix Émile Taunay. Era atribuído em concurso a antigos e atuais alunos da Academia. Entre os primeiros quinze artistas que receberam os prêmios, de 1845 até 1888, havia sete pintores: Francisco Néri (1848); Leon Pallière (1849); Agostinho José da Mota (1850);

Vitor Meireles de Lima (1852); Zeferino da Costa (1868); Rodolfo Amoedo (1878); e Oscar Pereira da Silva (1888). O Prêmio continuou sendo oferecido após a Proclamação da República e a importância das bolsas diminuiu, mas não acabou.

As viagens e estadias na Europa foram regra entre nossos mestres pintores durante a vigência do Império. Geralmente com bolsas oficiais e por vezes até com recursos próprios, os artistas pareciam achar indispensável o contato com seus pares europeus. A constância das viagens para o Velho Continente foi notável. Assim, considerando apenas as partidas e não as estadias (por vezes prolongadas) nem as visitas posteriores, podemos verificar que nossos pintores foram assíduos frequentadores dos ateliês europeus:

1834 – Manuel de Araújo Porto – Alegre (Roma); 1845 – Rafael Mendes de Carvalho (Europa); 1849 – Francisco Antonio Néri (Europa); 1850 – Arsênio Cintra da Silva (circa 1855, Roma); 1851 – Agostinho José da Mota (Itália); 1853 – Vitor Meireles de Lima (Roma); 1859 – Pedro Américo de Figueiredo e Melo (Paris); 1868 – João Zeferino da Costa (Roma); 1872 – Décio Rodrigues Vilares (Europa); 1874 –Augusto Rodrigues Duarte (Paris); 1876 – José Ferraz de Almeida Júnior (Paris); Pedro Américo de Figueiredo e Melo (Florença); 1877 – Modesto Brocos y Gomes (Paris); Benedito Calixto de Jesus (Paris); 1878 – Henrique Bernardelli (Itália); Pedro Weingärtner (Alemanha); 1879 – Rodolfo Amoedo (França); Pedro José Pinto Peres (Paris); 1880 – Félix Atílio Bernardelli (Itália); Antonio Firmino Monteiro (Europa); 1883 – Nunes de Paula (Itália); 1885 – Hipólito Caron (França); Domingos Garcia y Vasquez (França); 1886 – Manoel Lopes Rodrigues (França); 1887 – Oscar Pereira da Silva (França); 1888 – Belmiro Barbosa de Almeida (França); Antonio Parreiras (Europa); Rosalvo Caldas Ribeiro (França); 1890 – Crispim do Amaral (França); Giovanni Battista Castagneto (Paris)

Garcia y Vasquez, A pesca, ost, 1883, 0,54x0,88, Museu Nacional de Belas Artes, RJ

J. F. de Almeida Júnior, Amolação interrompida, ost, 1894, 2,00x1,40, Pinacoteca do Estado de SP

A convivência da pintura com o poder imperial parecia inevitável. A burguesia nacional começava a ocupar seu espaço no ambiente das artes plásticas, mas só pelos finais do séc. 19 teria riqueza (e refinamento artístico) suficiente para encomendar quadros e providenciar bolsas de estudo. Um órgão, digamos, regulador, estabelecia as regras do mecenato do poder: a mesma Academia Imperial de Belas Artes, localizada no Rio de Janeiro, junto à Corte. Mas o Imperador D. Pedro II exercia pessoalmente seu domínio "iluminado" e muitas vezes concedia bolsas de estudo e patrocinava viagens sem consultar ninguém. O nosso regime republicano até hoje continua enfermando desse defeito. Os nossos Presidentes da República continuam detendo poderes tão amplos e absolutos que poderiam ser chamados de imperadores.

Tanto a tradição neoclássica como o Romantismo serviam-se de uma linguagem pictórica que precisava de temas históricos grandiloquentes. A Guerra do Paraguai serviu otimamente para legitimar as encomendas de cenas de batalhas, que os pintores “imperiais” souberam explorar.

A Influência do Romantismo

Uma nova geração de artistas, educada no academismo, formada esteticamente nos centros europeus, mas motivada pelo sentimento de brasilidade recém-adquirido, estava pronta para produzir uma pintura de caráter mais popular que os anteriores neoclassicistas. Eram artistas que praticavam uma visão estética romântica e idealizada, muito conformista com os gostos da burguesia, às vezes com obras que hoje nos parecem nitidamente reacionárias, onde não apareciam as preocupações sociais ou a incorporação de novos estilos, mas que cultivavam o apuro formal, digamos, como um fim em si mesmo.

Vitor Meireles de Lima
(1832- 1903)

Vitor Meireiles, Aspecto da Guerra do Paraguai, aquarela, 0,28x0,28, Pinacoteca do Estado de São Paulo

Nasceu na atual Florianópolis, indo para o Rio de Janeiro com apenas quinze anos. Seu talento para o desenho chamou a atenção e, sob a proteção de um Conselheiro do Império, pode matricular-se na Academia de Belas Artes em 1847. Foi tal o seu desempenho que em somente cinco anos obteve o Prêmio de Viagem.

Em 1953 já se encontrava trabalhando em Roma, um dos destinos preferidos dos artistas da época. Ali trabalhou no ateliê de Tommaso Minardi, pouco tempo após estudou com Consoni. Porém, ainda não satisfeito com estes mestres, foi aconselhado por Porto-Alegre (diretor da Academia do Rio de Janeiro) a mudar-se para Paris, onde estudou com Cogniet e Gastaldi. O fato de ter uma bolsa vinculava o artista a enviar parte de sua produção para o Estado brasileiro. Ele trabalhou tão exaustivamente que em 1858 já tinha mandado cento e dezenove

obras.

Vitor Meireles, Primeira missa no Brasil, ost, 1860, 2,65 x 3,65, Museu Nac. de Belas Artes, RJ

Entre 1059 e 1861 dedicou-se a pintar seu célebre Primeira Missa no Brasil, que expôs no Salão de 1861 – sendo o primeiro brasileiro a participar deste evento, aliás com imenso sucesso. Após oito anos na Europa, Meireles regressou ao Brasil, sendo em 1862 nomeado professor de pintura da Academia; no ano seguinte pintou Moema, tornando-se logo um personagem famoso no Rio de Janeiro, pessoa que domina o cenário local do ambiente artístico. Em 1868 recebeu da Marinha do Império uma encomenda para executar dois grandes quadros comemorativos de episódios da Guerra do Paraguai: Batalha Naval do Riachuelo e Passagem de Humaitá. Como grande profissional da pintura ao gosto naturalista, para melhor ambientar suas cenas, ele visitou o local do teatro da Guerra e ali executou inúmeros croquis e desenhos, para servir de base às imensas pinturas, que serão expostas em 1872. O Governo Imperial também lhe encomendou a Batalha de Guararapes, na qual consumiu seis anos de trabalhos e pesquisas, e que só terminou em 1877.

Vitor Meireles, Batalha Naval do Riachuelo, ost, 4,00x8,00, Museu Histórico Nacional, RJ

Vitor Meireles, Passagem de Humaitá, ost, cerca de 1870, Museu Histórico Nacional, RJ

Sua atuação no cenário artístico brasileiro foi das mais férteis e felizes. Sua dedicação ao trabalho foi de um empenho ininterrupto entre 1861 e 1879 criando, paralelamente às composições históricas, temas clássicos e bíblicos, além de executar muitos retratos. Na década de 1880 iniciou a realização de um imenso panorama da cidade do Rio de Janeiro. Nessa empreitada, associou-se ao belga Langerock que foi encarregado da parte oriental da cidade. Os dois se estabelecem na Bélgica para viabilizar a concretização do objetivo. Em 1888 o trabalho está pronto e é exibido com a presença dos Reis da Bélgica e, no ano seguinte, a obra participa com enorme sucesso da Exposição Universal de Paris, para um ano depois ser apresentada no Rio de Janeiro, despertando um interesse muito reduzido. Em 1890, dada sua manifesta fidelidade ao Imperador D. Pedro II, foi afastado do ensino. O artista ainda realizou outros panoramas, alguns somente iniciados, falecendo em 1903 na cidade – agora Capital da República- sem ânimo e sem recursos financeiros.

Meireles foi um dos maiores artistas brasileiros de todos os tempos, sem dúvida um dos mais brilhantes de sua época, e muitos de seus alunos tornaram-se

famosos e ilustres. Seja nos temas acadêmicos, históricos, passagens bíblicas, cenas mitológicas ou nos retratos, suas telas estão impregnadas de um romantismo suave, tão do gosto daquela época no Brasil. Seu romantismo está sempre preocupado com os detalhes realistas, que às vezes acabam escondendo e prejudicando a sensibilidade do próprio artista.

Teve uma legião de admiradores, mas seus críticos podem, com razão, assinalar que suas obras são demasiado convencionais, preparadas em longos estudos acadêmicos, suas telas refletindo um trabalho imaginário idealizado, ao qual faltaria emoção e arrebatamento.

Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905)

Independência ou Morte, Pedro Américo, M. Paulista, 1888

Pedro Américo era um contemporâneo de Meireles, oriundo de uma modesta família de Paraíba do Norte, porém de forte conteúdo cultural, sendo seu avô compositor de peças sacras, seu pai um violinista.

O nosso Pedro Américo revelou-se uma criança-prodígio: aos sete anos seu talento já se espelhava em manifestações as mais variadas, escrevia e representava peças teatrais, desenhava e imprimia cartazes.

Em 1852 passava pela cidade uma missão científica francesa, liderada por Brunet, e seus integrantes ficaram fascinados com os dotes do menino, a ponto do próprio chefe pedir que ele fosse o desenhista da expedição. Com a anuência do pai, Pedro Américo foi nomeado para o cargo pelo Presidente da Província. Tinha apenas nove anos! No exercício dessa função percorreu o Nordeste, passando por imensas peripécias e dificuldades, mais tarde relatadas em seu livro autobiográfico Holocausto. Quando retornou, dois anos depois, era um homenzinho com "tristeza de velho". Em 1854 o Presidente da Província recomendou o garoto ao Governo Imperial, que lhe proporcionou a internação no Colégio Pedro II no Rio de Janeiro. Ao completar os estudos, matriculou-se na Academia de Belas Artes, onde seu talento brilhou imediatamente em várias

obras de temática religiosa. Em 1859, com apenas 16 anos, partiu para a França com pensão particular, concedida pelo Imperador D. Pedro II, e viajou por cinco anos. Junto com Roma, Paris era então uma Meca para os artistas e ali estudou na Académie des Beaux Arts com Cogniet, Flandrin, Ingres e Horace Vernet. Sua insaciável sede de conhecimento levou-o a matricular-se também no Instituto de Física de Ganot e na Sorbonne. Sua vontade de aprender, sua dedicação aos estudos, sua empolgação pelas aulas, sua atividade infatigável e, acima de tudo, seu talento natural para a arte, farão dele, junto com Vitor Meireles, os maiores mestres da pintura brasileira da segunda metade do séc. 19.

Com apenas vinte e um anos, voltando de uma viagem de estudos à Itália, pintou A Carioca, onde retratou uma mulher cheia de sensualidade, distante dos cânones do neoclassicismo. Ofereceu a tela a D. Pedro II, seu benfeitor, que a rejeitou por considera-la “licenciosa demais”.

Em 1864 retornou ao Brasil, encontrando um ambiente de intriga e inveja, que inclusive lhe havia valido a perda da pensão do Imperador, o que o levou a retornar à Europa, apesar da escassez de seus recursos. Em Paris conseguiu sobreviver com seu trabalho profissional e mesmo viajar pela Europa, Marrocos e Argélia. O Norte de África, com seu exotismo, era um tema apaixonante para muitos artistas, que por isso mesmo ficariam conhecidos como os orientalistas. Estas viagens deixariam marcas na obra de Pedro Américo. Em 1868 colou grau na Universidade de Bruxelas, onde sofreu anos de uma vida de privações, mas sempre motivado pelo desejo de aprimorar seus conhecimentos.

Batalha do Avaí, Pedro Américo, 1872, MNBA

Numa passagem por Lisboa reencontrou seu velho mestre Porto-Alegre e casou-se com sua filha Carlota, voltando ao Rio em 1870 para assumir a cadeira de Estética na Academia. No ano seguinte pintou A Batalha de Campo Grande que suscitou grande admiração e prestígio. Recebeu então convite do Governo para pintar outro quadro comemorativo de um feito histórico. Embarcou para Florença e, entre 1874-77, realizou a Batalha do Avaí, um imenso quadro que foi exposto inclusive com a presença de D. Pedro II, obtendo um imenso sucesso junto aos italianos. O quadro veio nesse ano para o Brasil, mas foi aqui mal recebido e esnobado pela crítica, que o considerou medíocre e plagiado, apesar de receber grande visitação de público. A inveja levou-o de volta à Itália, para fugir da mediocridade do ambiente do Brasil. Entre 1878-85 realizou algumas obras primas de inspiração bíblica e histórica não brasileira, como David e Abizag, Joana d’Arc e um quadro orientalista, Rabequista Árabe.

Rabequista árabe, Pedro Américo, 1884, MNBA

Após uma rápida estadia na França, está de novo no Brasil de volta à Academia. Conseguiu a encomenda de um grande painel para comemorar a Independência, o que o leva, mais uma vez, a Florença. Em 1888 experimenta mais um momento de glória em sua vida, quando expõe A Independência do Brasil (conhecido também como O Brado do Ipiranga) contando com a presença de sete monarcas, inclusive da soberana britânica, a Rainha Vitória, obtendo uma inquestionável consagração.

A República tinha chegado ao Brasil. Pedro Américo é “mordido pela mosca azul”, o que viria a tornar-se uma doença nacional, e elege-se deputado do Congresso Constituinte de 1890. Tendo sido amigo de seu protetor D. Pedro II, nunca lhe escondera suas ideias republicanas – o que publicamente o deixa à vontade na nova função política, à qual vai devotar-se com a energia de sempre. Em 1894, porém, prefere voltar à Itália e sente sua saúde agravar-se, apesar de manter sua atividade de pintor, seus recursos ficam cada vez mais escassos e em 1900 expõe pela última vez, na famosa Exposição Universal de Paris. Iria falecer cinco anos mais tarde na sua amada Florença, doente e quase cego, desejando que seus despojos fossem trazidos para a sua terra natal em Paraíba – o que só foi realizado em 1943, durante a comemoração dos cem anos de seu nascimento.

A produção de Pedro Américo foi, como vimos, vasta e diversificada. Aos temas históricos, bíblicos e mitológicos, acrescentou obras alegóricas e fantasiosas. Domina suas telas uma exuberância grandiosa, enraizada e executada nos moldes do romantismo acadêmico. Mesmo quando os esses temas são originais, permanece o artificialismo da composição, nas expressões e gestos das figuras e os quadros enfermam de uma certa “dureza”, enfim, trata-se de um grande artista, mas preso ao academismo e suas regras. A sua facilidade inata, seu imenso talento e métier, priorizaram os cânones clássicos em detrimento da expressão e da interpretação pessoal, daí um certo formalismo que pinta as figuras como se estivessem imóveis. Sua Joana d’Arc tem um olhar fixo, parece uma escultura. Nos trabalhos tardios refletem-se ainda mais seus formalismos e falta de naturalidade. Seus detratores viram nele muitos defeitos, criticando-o por achar sua obra distante da cultura do país, desenraizada, mas o que sobretudo o desgostava era a inveja e as intrigas. Sua superioridade intelectual era notória e reconhecida mesmo lá fora, inclusive por diplomas de prestígio, o que não podia agradar à prepotência do poder da sua época, e menos ainda aos medíocres que não costumam aceitar os gênios, como foi o caso quando duvidaram da autenticidade de seu título de doutor pela Universidade de Bruxelas.

Isto explica certamente porque seu sucesso foi sempre muito maior lá fora que no seu próprio país. Provavelmente nunca nenhum pintor brasileiro, antes ou depois dele, obteve tanto sucesso e repercussão no exterior, como Pedro Américo. Além deste e de Vitor Meireles, outros pintores de merecimento deram continuidade ao romantismo acadêmico.

Joana d'Arc, Pedro Américo, 1884, MNBA

João Zeferino da Costa
(1840-1915)

A caridade, Zeferino da Costa, 1872, MNBA

Zeferino ganhou o Prêmio de Viagem em 1868 e foi completar sua formação artística na Academia de São Lucas, Itália, voltando ao Brasil nove anos depois como professor da Academia. Foi um mestre brilhante e sempre disposto a ensinar os alunos, alguns dos quais viriam a tornaram-se famosos.

Em 1899, quando recebeu uma encomenda para pintar os painéis da Igreja da Candelária, no centro do Rio de Janeiro, foi até à Europa para realizar os estudos que considerava necessários. Iriam ser seis imensos painéis retratando a história de um milagre, que se tornariam também sua obra mais importante, que começou a executar logo que regressou. Infelizmente, uma paralisia o colheu aos poucos e dramaticamente, acabando por impedi-lo de pintar e o obrigando a voltar ao magistério. Em 1890 assumiu o posto de vice-diretor da Escola

Nacional de Belas Artes (designação que sucedera à Academia). Até à sua morte lecionou como mestre de modelo vivo e de pintura. Sua obra reflete preocupação com a religiosidade e beneficia-se de um academismo sólido e sóbrio, que o aproxima de Vitor Meireles.

Poucos artistas brasileiros da sua época atingiram seu nível quando trata a figura humana, com sua luz bem dosada e distribuída, sua suave harmonia. Seus temas religiosos insistem na continuação dos postulados acadêmicos, com muita atenção para o desenho e a forma, e menos cuidado com a cor e textura das tintas. O resultado previsível é um trabalho correto, limpo e perfeito formalmente, mas com pouca vibração e sem relevo. Junto com os grandes mestres Vitor Meireles e Pedro Américo, Zeferino representa o mais elevado nível da pintura do Segundo Império.

A seguir citaremos outros artistas, que mesmo não tendo atingido nem o vértice da qualidade nem da fama, todavia conseguiram deixar obras significativas.

Augusto Rodrigues Duarte (1848-1888)

A. Rodigues Duarte, Exéquias de Atala, 1878, M.N.B.A.

Nascido em Portugal, formou-se na Academia Imperial de Belas Artes onde teve como colega Vitor Meireles. A formação clássica deu-lhe o gosto pela pintura de gênero, de história e seu interesse pela paisagem. Em 1874 viajou a Paris, onde estudou com Gerôme na Académie des Beaux Arts e esse mestre visivelmente influenciou a pintura de Duarte. Na capital francesa expôs no Salon de 1877 e do ano seguinte. Neste último exibiu uma das suas obras mais conhecidas, Exéquias de Atala, um tema histórico romantizado. De regresso ao Brasil, participou de várias exposições, mas infelizmente faleceu cedo, aos quarenta anos.

Antonio Araújo de Sousa Lobo (1840-1909)

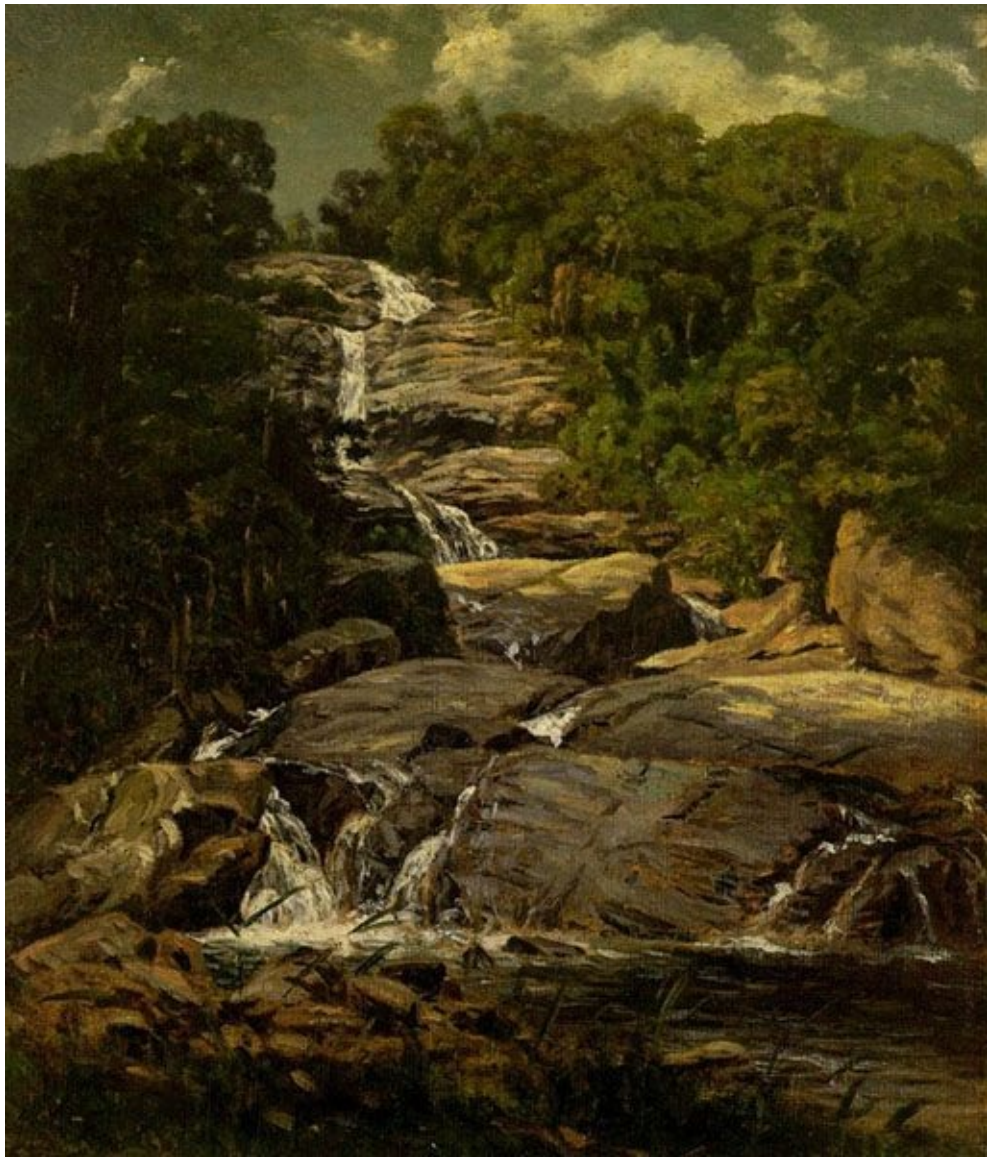
Antônio de Sousa Lobo, Retrato do Imperador D. Pedro II

Artista formado pela Academia, que mais se notou pelas suas qualidades de mestre que de pintor. Executou cenas históricas, retratos e incentivou a pintura ao ar livre (plein air) como preconizavam os impressionistas e seus precursores. Esse contato direto com a natureza era um sopro de modernidade em relação aos pintores do Segundo Império. Sua dedicação pela reforma acadêmica acabou diminuindo sua produção artística.

Pedro José Pinto Peres (1841-1923)

Pedro José Pinto Peres, A elevação da cruz, 1879, Museu Nacional de Belas Artes

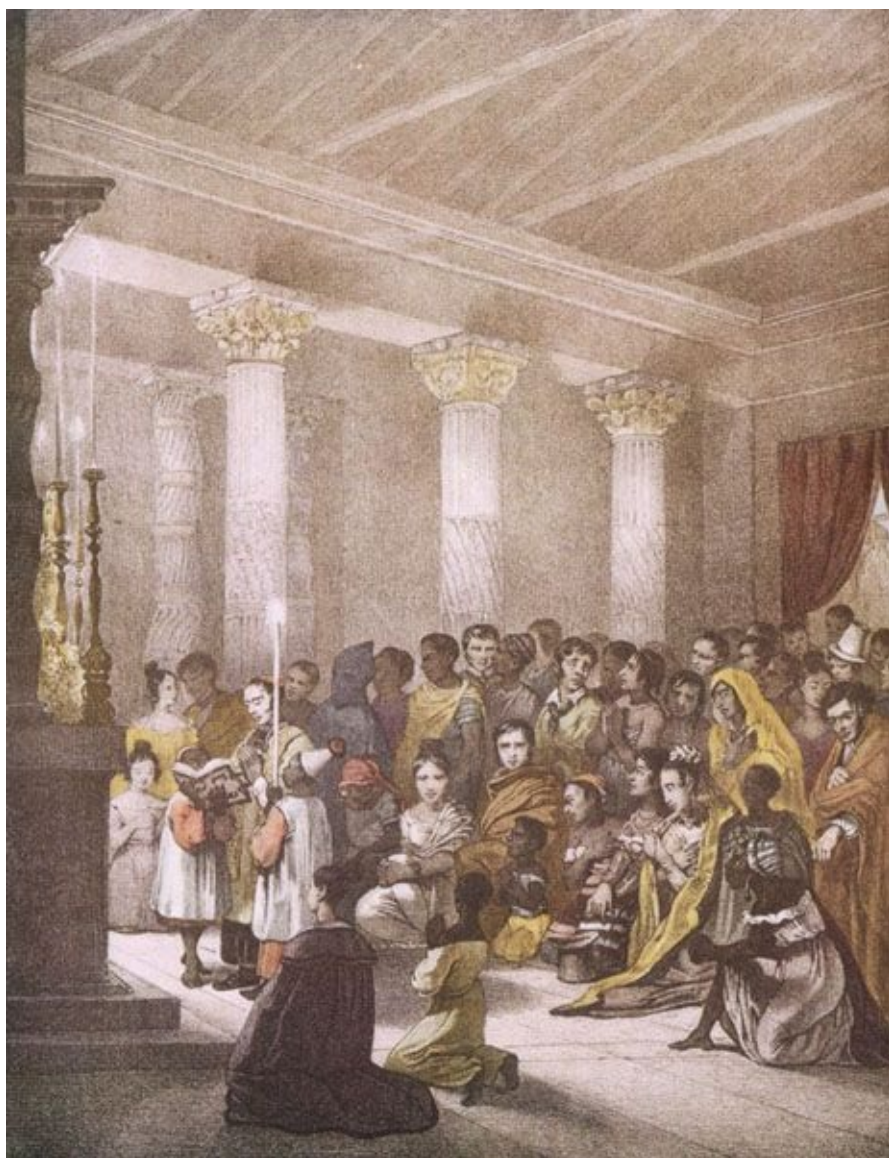
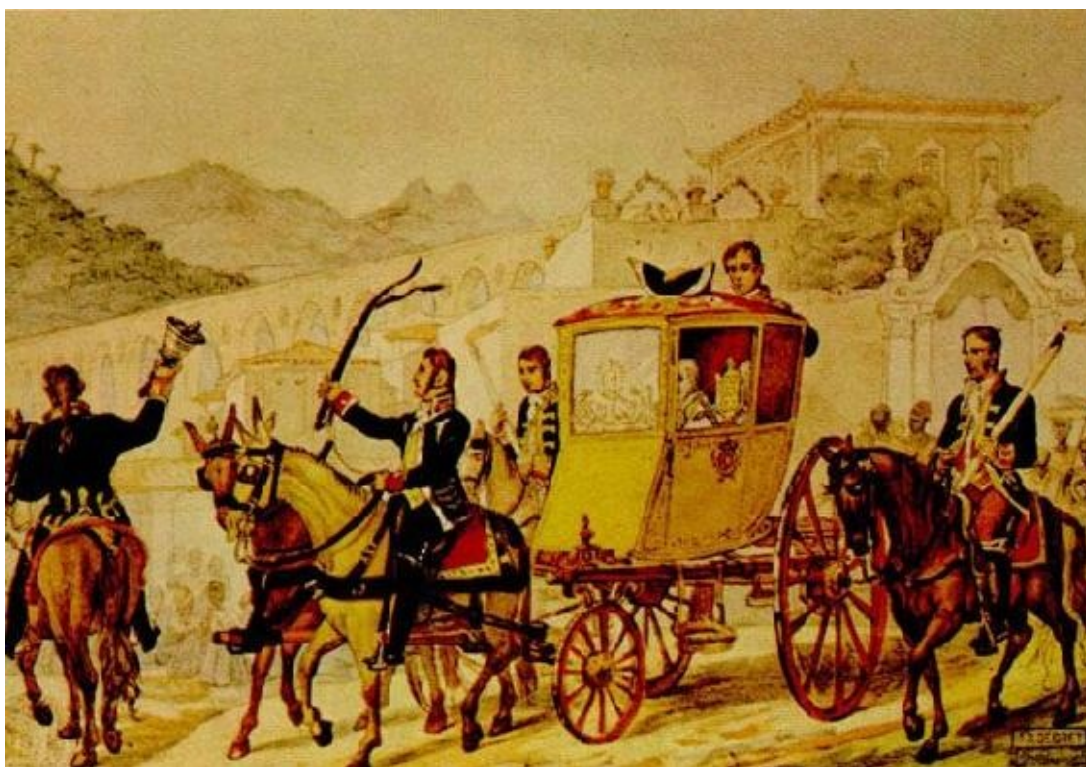
Tornou-se o aluno predileto de Vitor Meireles. Dedicado e laborioso, realizou obras promissoras, como uma Elevação da Cruz, vencedora da Exposição Geral de 1879 – ano em que partiria para a França, ali permanecendo dois anos. Na sua volta iniciou uma carreira de professor na Academia, continuando a pintar cenas bíblicas, painéis decorativos e retratos, apresentando-se regularmente nas Exposições Gerais. Sua obra tornou-se extensa, porém de qualidade desigual. Estava na hora de surgir o brasilianismo e o regionalismo.

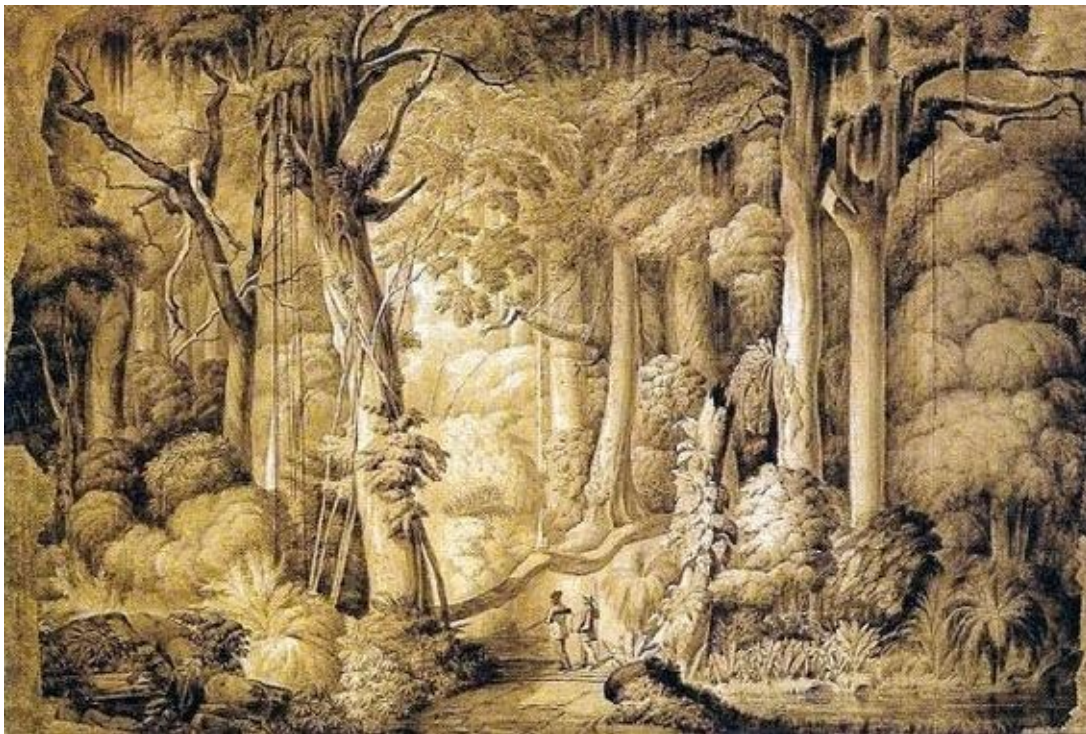
5. O Romantismo e outros movimentos

Henri Vinet, Cascatinha da Tijuca, ost, cerca de 1865, 0,38x0,32, Museu Nacional de Belas Artes, RJ

N. A . Facchinetti, São Tomé das Letras, ost, 1876, 0,56x0,92, Museu Nacional de Belas Artes, RJ

O Romantismo teve sua gestação na Europa e pode definir-se sumariamente como uma reação ao Classicismo e suas derivações, sendo que estas influências, entretanto, continuariam deixando seus traços em nossa pintura antes e depois do Romantismo. Embora muitas obras de arte europeias já revelassem características românticas nos finais do séc. 18, só no início do seguinte o movimento se estruturou e popularizou. O Romantismo elegeu a emoção, a individualidade, a alma, os sentimentos e as manifestações exageradas de afeição como forma de expressão artística. Relegou para segundo plano os padrões rígidos coletivos, o equilíbrio e a razão. O ser humano deveria seguir sua intuição e fugir dos grilhões acadêmicos, clássicos e neoclássicos que dominavam a produção artística até então. Como opções estéticas os românticos admiravam a natureza selvagem, com suas trovoadas e aguaceiros, o nascer e o pôr do sol, os seres humanos simples do interior, a religião cristã como companhia ideal do ser humano, as viagens ligadas a conteúdos sentimentais, a Idade Média, com seus cavaleiros, castelos e damas puras. Já veremos de que modo esta visão do mundo se projetaria em nosso país, onde haveria talvez as damas puras, mas não os castelos. Da mesma forma como acontecera com o Barroco e o Neoclassicismo, também o Romantismo chegou tardiamente ao Brasil, a partir de cerca de 1830 e perdurando até 1880, quando seria substituído

definitivamente pelo Realismo. Entre 1831- 40, no período da Regência, os brasileiros encontraram-se quase subitamente entregues ao seu próprio destino, atores políticos sozinhos e únicos, tendo que ser governantes e governados, e ainda por cima envolvidos em questões internas que colocavam de um lado os monarquistas do Partido Conservador e do outro o Partido Liberal, que ambicionava para o destino da Nação uma federação republicana. Teve então o país a sorte de contar com homens públicos da mais alta competência, que logo trataram prudentemente de elevar ao poder o Imperador D. Pedro II, com apenas quinze anos de idade, assim evitando as lutas internas que poderiam ter esfacelado o país.

Henrique Bernardelli, Menina lendo, ost, cerca de 1880, 0,94x0,63, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Johann Moritz Rugendas, Missa na Igreja de N. S. da Candelária, em Pernambuco

Debret, Carruagem levando o Santíssimo Sacramento aos ricos ou pessoas importantes, aquarela, 0,18x0,25, Museus Castro Maya, RJ

O Romantismo brasileiro não endeusou os castelos medievais nem as lendas dos cavaleiros e das senhoras que ficavam esperando por anos a fio que eles voltassem das guerras. Mas a transposição dessa mitologia para as artes nacionais foi engenhosa e entusiástica, melhor diríamos, patriótica, ufanista e nacionalista, conforme resumiu posteriormente Joaquim Manuel de Macedo (Noções de Corografia do Brasil, Rio de Janeiro, 1873 - escritor mais conhecido por ser o autor da encantadora história A Moreninha).

Floresta brasileira, M. A. Porto-Alegre, 1853

Os românticos nacionais cultivavam alguns temas preferidos:

A NATUREZA. A natureza brasileira é opulenta e sublime ... sua vastidão territorial não tem similar em nenhum continente ... todas as esquadras do mundo (caberiam) nos ancoradouros da baía do Rio de Janeiro ... (aqui) os rios e o mar livremente se comunicam ... a bacia do Amazonas não tem rival no mundo, nem em majestade pela vastidão e profundidade, nem em beleza por seus variados primores ... (a nossa natureza) ... é pródiga e nos doa à farta resinas preciosas, madeiras de construção, cacau, castanha, salsaparrilha, cravo, carnaúba e muitas outras coisas (neste caso a omissão dos principais produtos agrícolas de exportação queria provar que o Brasil não era só açúcar e café e que poderia rapidamente transformar-se em potência industrial, para isso precisando de emigrantes europeus qualificados).

Vitor Meireles, Juramento da Princesa Isabel, ost, 1875, 1,77x2,60, Museu Imperial, Petrópolis

A RELIGIOSIDADE. A Religião Católica Apostólica Romana é a religião do Império: todas as outras religiões são permitidas com seu culto doméstico ou particular ... (porém) sem forma alguma exterior do templo. A Maçonaria, a quem pertenciam numerosas personagens da elite e as religiões afro-brasileiras são cuidadosamente esquecidas.

O POVO BRASILEIRO. Os costumes patriarcais continuam a marcar o espírito, o sentimento, a prática e a benevolência da hospitalidade (esta permanece especialmente intocada no interior do país); generosa grandeza do caráter, enfim, trata-se daquele homem “cordial” sobre o qual teorizou o historiador Sérgio Buarque de Hollanda um séc. depois. “ ... A senhora brasileira é mais religiosa, mais benéfica, abnegada e heroica ... (apesar de suas fraquezas) sempre melhor que o homem ... rica ou pobre é o tipo de mãe extremosa, o que talvez leva à exageração do amor maternal ... o caráter das brasileiras desafia a comparação de honestidade e recato com todas as senhoras das mais moralizadas nações ... não há, em país algum, irmãos mais ou tão irmãos, como os brasileiros irmãos ... todos os brasileiros são iguais perante a lei, mas particularmente perante o

sentimento nacional, não importando sua origem europeia, índia, negra ou mestiça ... ” (sem comentários).

Joaquim da Rocha Fragoso, Duque de Caxias, ost, 1875, 0,80x0,65, Museu Imperial, Petrópolis

O PAÍS DA PAZ. " ... O Brasil goza de uma paz privilegiada, otaviana (em referência ao Imperador romano Octavio Augusto) excepcional num mundo dominado por paixões políticas e até fratricidas e fruto da sabedoria e da bondade de um Imperador ... (que tem a sorte de exercer o poder beneficiado)

pelas qualidades das leis e das instituições nacionais e também da boa índole dos brasileiros ... ” Não custa aqui identificar alguns traços do ufanismo que serviu de ideologia à ditadura militar de 1964 - 85. Mas parece impossível imaginar que alguém tivesse coragem para contar tais mentiras “patrióticas” a respeito de um país que vivera a Guerra do Paraguai e que só iria abolir a escravatura quinze anos depois deste manifesto de Joaquim Manuel de Macedo.

Em medidas variáveis, alguns artistas aderiram nessa época à nova ideologia (grosso modo entre 1830 - 80) porém sem se confessarem “fielmente” românticos. Hoje, o significado de romântico pode continuar aplicando-se a certos pintores e a certos quadros, aqueles que exprimirem seus sentimentos com exacerbação e paixão, suplantando o equilíbrio e a razão. Mas abordar a produção romântica com esta leitura desvirtuaria o nosso texto, que pretende simplesmente localizar obras românticas em seu contexto histórico brasileiro. Alguns temas dos românticos europeus - como os orientalistas, com seu interesse pela África do Norte - foram substituídos pelo indianismo, para o que certamente bastante contribuíram sobretudo Jean-Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas e outros artistas estrangeiros que por aqui estiveram no séc. 19. A representação de heróis nacionais desbravando florestas e vencendo perigos é outro assunto querido dos românticos. Vamos referir alguns temas e obras de conteúdo romântico no período aproximado da vigência deste movimento entre nós.

D. Pedro I a bordo da fragata União, Oscar Pereira da Silva

Bandeirantes, H. Bernardelli, MNBA.

1. HERÓIS. Henrique Bernardelli (Bandeirantes, MNBA); Oscar Pereira da Silva, D. Pedro a bordo da Fragata União (Museu Paulista); Pedro Américo (Independência ou Morte, Museu Paulista; Batalha do Avaí e Joana d’Arc, ambos no MNBA).

O voto de Heloísa, Pedro Américo, 1880, MNBA

Francesca da Rimini, Figueiredo e Melo, MNBA

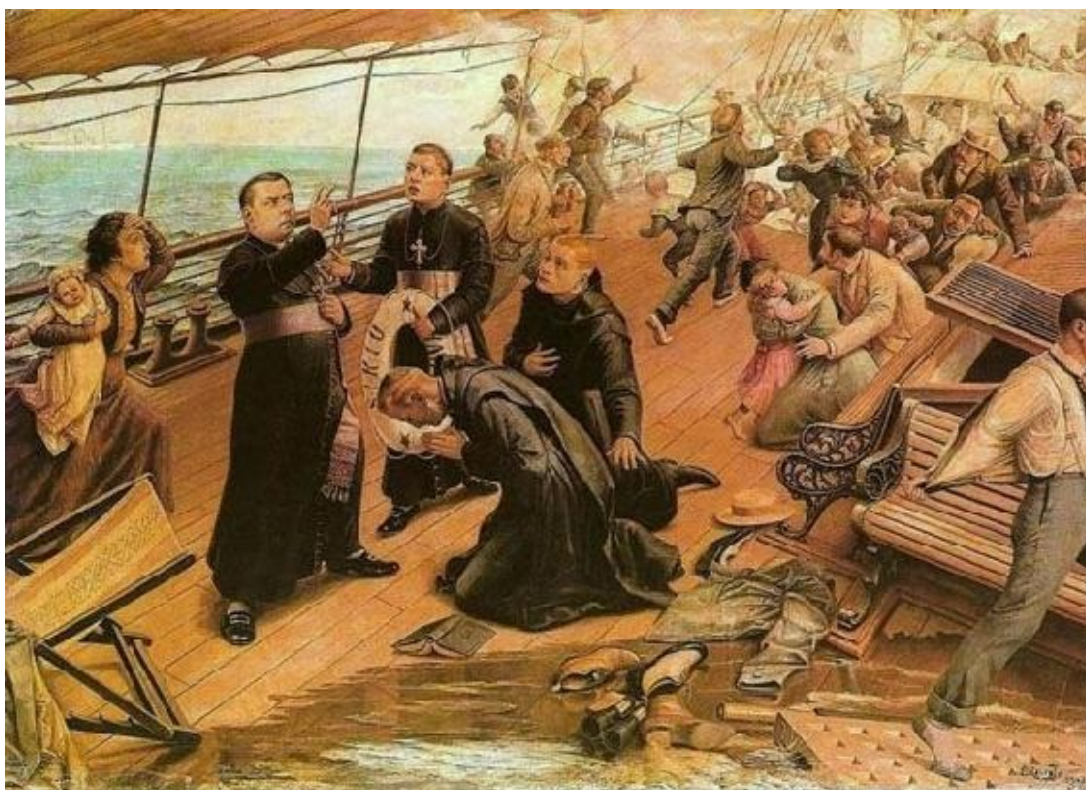
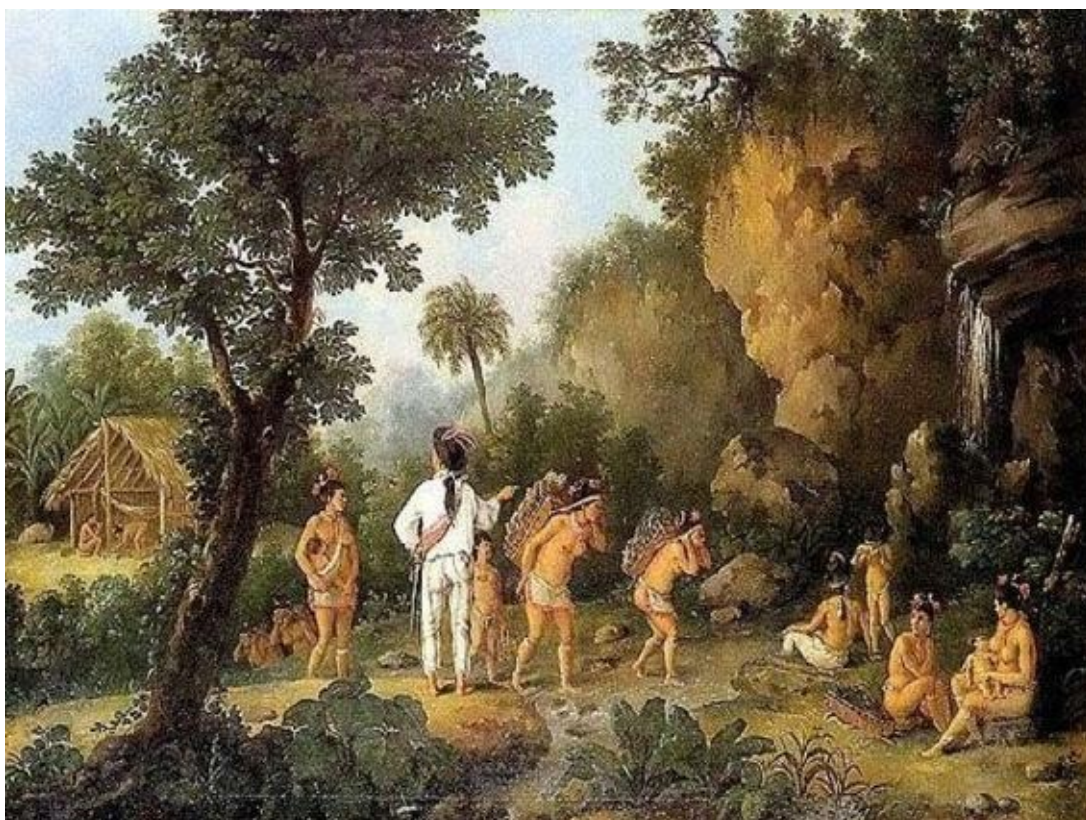
2. SENTIMENTOS E PAIXÕES. Aurélio de Figueiredo (Francesca de Rimini, MNBA); Pedro Américo (Voto de Heloisa, MNBA). Zeferino da Costa (A Caridade, MNBA); Simplício Rodrigues de Sá (Irmão pedinte, MNBA).

A messalina, Henrique Bernardelli. MNBA

3. SENSUALISMO FEMININO. Rodolfo Amoedo (Desdêmona, no MNBA); Oscar Pereira da Silva (Escrava Romana, na Pinacoteca do Estado de SP); Henrique Bernardelli (Messalina, MNBA); Zeferino da Costa (A Pompeana, MNBA).

4. INDIANISMO E ORIENTALISMO (este de inspiração europeia). José Maria de Medeiros (Iracema, MNBA); Rodolfo Amoedo (Marabá e O Último Tamoio,

ambos no MNBA); Vitor Meirelles (Moema, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand); Pedro Américo (Rabequista Árabe, MNBA).

Felix Émile Taunay, Vista da mãe d'água, ost, cerca de 1850, 1,15x0,88, Museu Nacional de Belas Artes, RJ

Naufrágio do Sírio, Benedito Calixto, 1907, M. A. Sacra, São Paulo

Cena com índios, J. B. Debret

5. A PAISAGEM, seus encantos e mistérios. Felix Emile Taunay (Mata reduzida a carvão e Vista da Mãe - d'água, ambos no MNBA). Benedito Calixto (Naufrágio do Sírio, Museu de Arte Sacra de SP); Porto - Alegre (Interior de Floresta, Museu Júlio de Castilhos, RGS); Friedrich Hagedorn (Vista do Rio de Janeiro, Museus Castro Maya, RJ); Debret e Rugendas em suas Viagens Pitorescas apresentam o interior bucólico do Brasil de florestas e gentes, com muitas inspirações românticas.

Vista do Rio de Janeiro, Hagedorn, M C. Maya, Rio

Floresta, Rugendas

Realismo, Naturalismo e Simbolismo

De certa forma como oposição ao Romantismo, desenvolveram-se então nas artes o movimento realista e a visão naturalista. O movimento realista estruturou-se na Europa, após longa gestação em escolas, digamos, pré-realistas. O termo realismo é inábil e inadequado porque, logo de início, da sua definição teria que fazer parte a ideia de realidade, o que assim inviabiliza qualquer possibilidade lógica de definir o conceito de realismo.

E o que muitos pintores - inclusive românticos - tentaram, senão retratar a realidade à sua maneira ? “ ... Do ponto de vista estritamente formal (a pintura realista é) aquela que reproduz a aparência das coisas - as formas visíveis - com um mínimo de deformação e de decoração, aproximando-se assim do documento fotográfico ... Do ponto de vista do conteúdo, (é) pintura tematicamente comprometida com fatos, mais que com ideias, com a realidade, mais que com a imaginação, e com o tempo presente, mais que com o passado ou o futuro, debruçando-se assim sobre assuntos considerados “menos belos” ou mesmo “feios” pelo homem comum. “ (José Roberto Teixeira Leite, Arte do Século XIX, 500 Anos da Pintura Brasileira, CDRom, Logon, 2000, Rio de Janeiro).

Modesto Brocos, Redenção de Cã, ost, 1,99x1,68, 1895, Museu Nacional de Belas Artes, RJ

Teixeira Leite propõe designações mais adequadas, como Realismo burguês, Realismo mágico, Realismo social e Realismo socialista (esta última uma designação gratuita e tardia, impingida pelos regimes totalitários europeus do séc. 20).

Nos temas realistas seus adeptos recomendavam também mais atenção e

fidelidade na descrição dos costumes, especialmente nas relações entre os sexos - as quais haviam sido completamente idealizadas pelos românticos - e estilo artístico menos convencional e mais objetivo. Não obstante, é justo referir que os principais críticos da época foram impiedosos com os quadros que “pareciam” fotografias.

PAISAGENS. Agostinho José da Mota (Vista de Roma, Fábrica Capanema em Teresópolis, ambos no MNBA); Vitor Meireles de Lima (Estudos para um painel do Rio de Janeiro: Morro de Santo Antonio e Morro do Castelo, ambos no MNBA); Henri Nicolas Vinet (Fazenda em Botafogo, Coleção Sérgio Fadel, Catálogo da Exposição do Centro Cultural do Banco do Brasil, 2001); Benedito Calixto de Jesus (Inundação da Várzea do Carmo, Museu Paulista da USP); Jerônimo José Teles Junior (Ventania, Museu do Estado de Pernambuco). Antonio Ferrigno (Rua 25 de março, Pinacoteca do Estado de SP).

Auguste Muller, Baronesa de Vassouras, ost, 1,50x0,94, Museu Imperial, Petrópolis

RETRATOS E CENAS. Auguste Muller (Retratos - da Baronesa de Vassouras; e de Grandjean de Montigny, ambos no Museu Imperial de Petrópolis); Ferdinand Krumholz (Retrato de Manuel de Araújo Porto - Alegre, MNBA); José Correia Lima (Retrato do marinheiro Simão, o Carvoeiro, MNBA); Pedro Américo (Retrato de Cândido Almeida Reis, MNBA); José Ferraz de Almeida Júnior (Descanso da Modelo, MNBA); Rodolfo Amoedo (Retrato de Gonzaga Duque, Coleção Jones Bergamin, Rio); Modesto Brocos y Gomes (A redenção de Cã,

MNBA).

NATUREZAS – MORTAS. Agostinho José da Mota (Flores, Coleção Brasiliana FRP / FE, reproduzida no volume Arte do Século 19, pág. 95, Mostra do Descobrimento, São Paulo 2002); Pedro Alexandrino Borges (Cozinha na roça, Pinacoteca do Estado de SP); Manoel Lopes Rodrigues (Natureza - morta com flores, Museu de Arte da Bahia).

Belmiro de Almeida, Arrufos, ost, 1887, 089x1,16, Museu Nacional de Belas Artes, RJ

REALISMO BURGUÊS. José Ferraz de Almeida Júnior (Cena da Família de Adolfo Augusto Pinto, Pinacoteca do Estado de SP); Belmiro Barbosa de Almeida (Arrufos, MNBA).

J. F. Lopes Rodrigues, Caça, 1861, 0,30x0,25, Museu de Arte da Bahia, Salvador

NATURALISMO. Oscar Pereira da Silva (Retrato do arquiteto Ramos de Azevedo, Pinacoteca do Estado de SP); João Francisco Lopes Rodrigues (Caça, Museu de Arte da Bahia).

SIMBOLISMO. Rodolfo Amoedo (Jesus em Cafarnaum, MNBA); Eliseu Visconti (Oréades, MNBA); Lucílio de Albuquerque (Despertar de Ícaro, MNBA); Hélios Aristides Seelinger (Composição, Pinacoteca do Estado de SP).

O termo naturalista, em pintura tem um significado diferente daquele da literatura: o avanço das ciências, em especial da sociologia e da biologia (sobretudo os estudos iniciais sobre fatores hereditários) buscava explicar o comportamento de personagens a partir de fatores externos. O ser humano seria mais um produto da raça, do meio e do momento (tese defendida pelo francês Hippolyte Taine 1828-93, na obra Origines de la France Contemporaine) autônomo em suas decisões - nada mais longínquo das propostas românticas. Literariamente, foram naturalistas, por exemplo, em França Émile Zola e no Brasil Aluízio de Azevedo (O Mulato, 1881, O Cortiço, 1890). Em pintura, o mesmo termo designa uma maneira respeitosa e obediente de retratar a natureza e as pessoas, porém sem excluir a criatividade. Neste sentido, são naturalistas alguns dos nossos pintores de naturezas-mortas, como Pedro Alexandrino. Mas esta visão naturalista aplica-se mais frequentemente aos paisagistas, como em algumas obras de Batista da Costa.

O Simbolismo

No meio de toda esta efervescência cultural surgiu então o Simbolismo, que mantinha laços com o Romantismo. Isto ocorreu no Brasil a partir do início da década de 1880.

Este movimento reviveu a subjetividade, sem aceitar a divisão “realista” entre sujeito e objeto. O pintor e o assunto, o objetivo e o subjetivo fundem-se na obra de arte. Os mistérios insondáveis da vida escondem o que parece claro e óbvio. O espírito apenas consegue captar - mas não explicitar claramente - as ideias, os seres, as coisas. A obra de arte é apenas uma sugestão da realidade última, uma tentativa de chegar à explicação do mundo. A realidade está além de onde a arte pode chegar.

Obviamente, o Simbolismo esteve intimamente ligado a correntes esotéricas e em nossa pintura (ao contrário do que sucedeu na literatura) teve pouca repercussão. Entre os artistas que mais sofreram sua influência podemos destacar Hélios Seelinger e Heitor Malaguti. Quando se escreve sobre Simbolismo sempre surge Despertar de Ícaro, uma obra de Lucílio de Albuquerque pintada em 1910, hoje no MNBA.

6. Mudanças: Brasilianismo e Regionalismo

O Brasil do Segundo Império pode contar com uma plêiade de pintores excepcionais, em que pese aos seus críticos mais radicais. O poder público exerceu um papel importante, concedendo bolsas e proteção aos mais brilhantes. Mas alguns nomes anunciavam a rebelião contra os temas e os cânones do Classicismo, fugiam da cartilha europeia e olhavam ao seu redor. Afinal, eram brasileiros e queriam uma pintura mais nacional e também regional.

José Ferraz de Almeida Júnior (1850- 1899)

Almeida Júnior é um exemplo admirável desses ventos de mudança. Nascido em Itu, de família pobre, ainda criança já tinha excelente domínio do desenho. Era um artista nato e dotado de imenso talento.

J. F. de Almeida Júnior, Descanso da modelo, ost, 1882, 0,88x1,31, Museu Nacional de Belas Artes, RJ

Seu ambiente familiar era carinhoso e protetor e foi aí que se desenvolveu sua sensibilidade pessoal e social. Seus parentes e amigos resolveram civicamente investir naquele menino concedendo-lhe uma pensão com a qual, aos dezenove anos, pode vir estudar no Rio de Janeiro. Começou na aula de desenho sob a orientação de Júlio le Chevrel, logo passando para a aula de pintura de Vitor Meireles. Fazia absoluta questão de se considerar um caipira deslocado na capital. Em 1874 obteve a Medalha de Ouro com Ressurreição do Senhor.

Não é surpresa que, após terminar o curso, decidisse não concorrer ao Prêmio de Viagem, preferindo voltar para a calorosa Itu de sua família e amigos. O acaso levou o Imperador D. Pedro II, que bem conhecia seu talento, a uma viagem pelo interior, ele mandou chamar José Ferraz, convidando-o para viajar à Europa como pensionista. Embarcou em 1876 para Paris onde frequentou a Académie des Beaux Arts e recebeu aulas de Cabanel. Em sua estada de seis anos na capital francesa produziu muitas obras de qualidade e participou dos Salons anuais.

Mas sua participação naquele ambiente europeu não o demoveu de seu ideal artístico, nem o levou a procurar caminhos diferentes daquele que decidira trilhar: seu interesse pelo povo e pelas coisas do Brasil.

Muito temperamental, conservou sua independência e modéstia, não se deixando deslumbrar com sucessos e agrados daquela sociedade, tão distante de sua cidade natal. Antes de regressar foi à Itália e, chegando ao Rio, expôs os trabalhos realizados na França, que conquistaram a todos pela sua originalidade e perfeição. Parecia não aguentar mais de saudades - e voltou para Itu.

J. F. de Almeida Júnior, Cena da Família de Adolfo Pinto, ost, 1891, 1,06x1,37, Pinacoteca do Estado de SP

Em 1883 abriu um ateliê em São Paulo e no ano seguinte participou da Exposição Anual com quatro obras, recebidas com os maiores elogios. O contato com sua terra o levou a abandonar progressivamente os assuntos bíblicos, para concentrar-se em composições voltadas para a realidade brasileira. Felizmente, a partir de 1888 – fase que se prolonga durante uma década – Almeida Júnior se apaixonou por seus temas regionalistas. O ambiente social está propício, e suas obras desta época são ainda mais prestigiadas que aquelas de seu tempo em Paris. O regime político nacional havia mudado com a queda do Império e a Proclamação da República, em novembro de 1889. Eram anos de transformações, que modificariam as relações de mecenato entre o poder público e os artistas, sem a sombra protetora do Imperador D. Pedro II e com uma compreensível desorientação do Governo Republicano, presidido pelo Marechal Deodoro. Na turbulência dos anos iniciais do novo regime não havia espaço para preocupações com as artes. Em 1891 e 1896 Almeida Júnior viajou de novo a Paris e participou das Exposições Anuais, sempre com ampla aceitação do público e críticas muito favoráveis.

O destino lhe reservou um dramático final de vida: apaixonado pela bela mulher de um primo (a qual retratou em O Descanso da Modelo) acabou assassinado pelo marido, num desfecho mais adequado a um libreto de ópera italiana que à vida de um caipira.

Almeida Júnior teve uma obra de grande mérito e profundamente original, que pode ser dividida em duas fases: antes e depois de 1882. Na primeira exibe uma pintura classicista, modelada ao gosto de seu mestre acadêmico Vitor Meireles. São cores sóbrias, composições "limpas ", jogos de luz e desenho simples. Na segunda fase seu colorido se torna mais luminoso, usa a sutileza de tons múltiplos, a textura da tinta fica mais rala, o que confere leveza ao conjunto do trabalho, além de pormenorizar as densidades da luz, que tornam mais rico o quadro.

Mas a principal diferença entre as duas fases consiste não na técnica, mas na temática e na preocupação ideológica dos temas. Desde seus primórdios, as representações bíblicas eram uma preocupação no seio da pintura a óleo

ocidental. Quando Almeida Júnior abandonou esses temas, na verdade estava assumindo uma ruptura com essa tradição. Os temas regionalistas inexistiam praticamente no Brasil, apenas assinalados de maneira folclórica. A atitude do mestre teve um fundamento ideológico, afirmou a sua vontade cívica da identidade de uma nação soberana, já então reconhecida pelos regimes europeus e pela América do Norte.

Mencionamos duas fases, mas em toda a sua obra subjaz a identidade e coerência de um pintor que nunca se desviou de suas ideias, conceitos ou práticas. Claro que se misturam influências diversas, a do Romantismo, a do Realismo e até a do então recente Impressionismo, porém devolvidas à tela através de sua sensibilidade única e autêntica. Podemos afirmar que Almeida Júnior foi um precursor do movimento reformista que só se afirmaria no início do séc. 20.

Rudolfo Amoedo (1847-1941)

Rudolfo Amoedo, Moça de vermelho, aquarela, 0,32x0,24, Museu Nacional de Belas Artes, RJ

Nascido em Salvador, veio para o Rio de Janeiro com os pais, aos vinte e um anos. Sua família tinha poucos recursos e, quando foi estudar no Colégio Pedro II, era obrigado a trabalhar para custear os estudos e a vida familiar. Entrou para a Academia de Belas Artes em 1874, onde foi estudar com os grandes mestres Vitor Meireles, Zeferino da Costa e Agostinho da Mota.

Quatro anos depois conseguiu o Prêmio de Viagem graças à tela O Sacrifício de Abel, partiu para Paris, onde estudou na École des Beaux Arts com Alexandre Cabanel, Puvis de Chavane e Paul Baudry.

Seguindo a tradição de seus antecessores brasileiros, participou do Salon de 1883 com suas obras Marabá e O Último Tamoio. No ano seguinte será a vez de A Partida de Jacó. Voltou à capital brasileira em 1887, sendo nomeado pintor da Academia, depois da Escola Nacional de Belas Artes, da qual seria nomeado vice-diretor em 1893, já em pleno regime republicano. Mestre de talento, formou muitos pintores, entre os quais alguns de futuro brilhante, como Portinari. Ao longo de sua prolongada existência teve a oportunidade de viajar mais vezes à Europa e, em seu trabalho incessante, decorou na capital brasileira a Biblioteca Nacional, o Palácio do Itamaraty do Rio de Janeiro, a Casa da Moeda e o Supremo Tribunal Militar.

Sua extensa obra é também variada e abrigou diversos estilos, indo do Romantismo ao Realismo, às vezes com forte influência acadêmica, outras de inspiração francamente naturalista e até simbolista. Se seu estilo foi diversificado, não menos foi a sua temática, que atravessou assuntos religiosos, cenas de gênero, paisagens, nus, painéis decorativos. Sua obra é fruto de um espírito culto e de inteligência aguçada, entendia profundamente os temas de que se ocupava e os reproduzia com perfeita técnica. Em Paris havia desenvolvido tendências e gostos, deixando de lado os exageros e abordando a temática brasileira com lirismo e poesia. Mas sua imensa cultura artística foi talvez uma fronteira para a sua emoção, e nunca se libertou por completo na sua criação pessoal.

Johann George Grimm (1846-1887)

Artista alemão, competente pintor de paisagens, muito viajado e que chegou ao Brasil cerca de 1878. Seus primeiros anos no Rio de Janeiro foram dedicados a trabalhos diversos. Recebeu encomendas de paisagens e retratou fazendas da época. Dono de grande talento e apuro formal, na Exposição da Sociedade Propagadora de Belas Artes, em 1882, expôs mais de uma centena de aquarelas realizadas ao vivo, o que lhe rendeu imenso sucesso e a cadeira de Paisagem na Academia. Ali permaneceu até 1884, ensinando os alunos a pintar em plena natureza, orientação muito diferente da que era praticada na época. Quando se retirou para Niterói foi seguido por seis alunos, formando o chamado Grupo Grimm. Levado por seu amor à natureza, partiu em 1885 para uma viagem a Minas Gerais e voltou ao Rio no ano seguinte, deixando pouco depois o Brasil, falecendo no exterior.

Suas telas são extremamente minuciosas, competentes no desenho e na execução. Deixou como seu legado principal essa tendência de pintar ao vivo, que revolucionou a tradição dos paisagistas nacionais, de uma influência tão forte que dominou até à chegada do Modernismo, em 1922. Seus alunos mais ilustres foram Vasquez, Caron, Parreiras, Castagneto, Ribeiro e França Júnior.

Outros Pintores da Época

Aurélio de Figueiredo, O copo de água, ost, 1893, 0,58x046, Museu Nacional de Belas Artes, RJ

Edoardo De Martino, Chegada de D. Teresa Cristina, ost, Museu Histórico Nacional, RJ

Oscar Pereira da Silva, Criação da vovó, ost, 1895, 1,22 x 0,94, Pinacoteca do Estado de SP

Ângelo Agostini (1843-1910) deixou uma obra contemplativa em suas telas paisagísticas; Décio Rodrigues Vilares (1851-1931) tinha uma formação europeia, que se revelou em retratos de excelente finura e distinção. Além de pintor era um positivista, o que se constata em suas telas; Modesto Brocos y Gomez (1852-1936) era também excelente retratista e atento à realidade brasileira; Benedito Calixto de Jesus (1853-1927) dedicou-se aos assuntos históricos nacionais, com correção e sinceridade; Francisco Aurélio de

Figueiredo e Melo, irmão de Pedro Américo e autor de Último Baile na Ilha Fiscal, era um pintor convencional, mas correto; Edoardo de Martino (1838-1912) privou da intimidade da corte e foi hábil pintor de temas históricos e marinhas. Pedro Weingartner (1856-1929) não é um precursor, mas suas obras têm uma fatura realista, frequentemente com tocante emoção, às vezes com precisão quase fotográfica e resgatam os temas regionalistas do Sul do Brasil; Belmiro Barbosa de Almeida (1858-1935) tem um desenho excepcional, dotado de um humor mordaz, mas pinta com grande sensibilidade. Executou algumas obras utilizando as técnicas do impressionismo e do pontilhismo; Henrique Bernardelli (1858-1936) iniciou sua carreira com propostas inovadoras, porém mal aceitas pelas suas conotações simbolistas ou modernistas. Voltou-se então para uma arte mais acadêmica, onde pode exercer sua mestria no tratamento da cor, das roupagens ou ainda em pinceladas ousadas e firmes, que revelam seu métier; Oscar Pereira da Silva (1867-1939) foi um dos últimos pintores brasileiros a continuar a tradição, que entretanto estava ultrapassada. Exerceu o academismo nos temas, composições e tratamento da luz, sendo um mestre notável, mas comportado.

7. Da Pintura Imperial ao Modernismo

A derrocada do “Ancien regime” não era só política, mas de profundas modificações econômicas e sociais, que vinham se anunciando com a decadência das propostas do Império. Com a chegada dos republicanos ao poder, em 1889, os ventos da mudança viraram tempestades, mas houve apesar de tudo uma continuidade, tanto na condução da política interna como, sobretudo, nas relações com o exterior, o que permitiu que em menos de uma década a paz social estivesse assegurada.

Na Europa, a Inglaterra vive seu momento traumático da Revolução Industrial. Comparando mal, a industrialização europeia seria como a globalização no mundo atual: desemprego causado pela automação, falta de políticas sociais para atender ao drama dos desempregados, desenvolvimento nos países preparados e clima de “periferia” nas nações deserdadas da sorte. Neste período, no Brasil, emerge a grande figura do Barão do Rio Branco na condução hábil das Relações Exteriores. Se atentarmos em que isto acontecia simultaneamente com acontecimentos gravíssimos em muitos países do mundo, alguns de regimes secularmente estabilizados, vemos que as elites brasileiras souberam, apesar de tudo, manter os perigos dentro de certos limites.

E assim, na virada dos séculos, em 1899, o presidente argentino Julio Roca visita o Brasil e no ano seguinte o presidente brasileiro Campos Salles vai a Buenos Aires, tudo se passando em clima festivo de grande cordialidade. A pintura brasileira demoraria um pouco mais para mudar - e não usufruía agora a proteção do poder público. Os artistas continuavam a tradição academizante de uma arte que estava envelhecida, mas a sociedade estava mais aberta e camadas mais amplas da população tinham passado as barreiras que as elites imperiais impunham. A sociedade recém-republicana abria os olhos para a arte, mas algum tempo seria ainda necessário para se perceberem as mudanças. Os artistas que abordamos a seguir são mestres que preparam a transição da pintura imperial para o modernismo. Gostam da paisagem como um tema livre e recente, na esteira do que se fazia lá fora havia tempo.

Antonio Parreiras (1860-1937)

Antonio Parreiras, Prisão de Tiradentes, ost, 1914, 1,80x2,82, Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre

Nascido em Niterói, desde cedo foi obrigado a trabalhar para custear seus estudos. Em 1882 conseguiu instalar-se no Rio de Janeiro e matricular-se na Academia de Belas Artes, onde se tornou o aluno predileto de Johann Grimm e obteve a admiração do público logo a partir de sua primeira mostra individual, em 1886. Dois anos depois repetiu o êxito e partiu para a Europa, viajando por Lisboa, Madrid, Paris para, finalmente, se fixar na Itália por dois anos.

Voltando ao Rio de Janeiro, realizou mais uma exposição de sucesso, assumindo na Academia a cadeira de professor de Paisagem. Apaixonado pelo ar livre, em pouco tempo abandonou o ensino e a pintura passou a ocupá-lo completamente. Embrenhou-se pelo Estado do Rio, realizou encomendas, exposições, viajou pelo Brasil e voltou a Paris, sempre rodeado de admiradores. Em 1919 decidiu fixar-se definitivamente no Rio de Janeiro, seu triunfo se afirmando cada vez mais: medalhas de ouro em várias Exposições Gerais, em 1925 é eleito como o mais famoso pintor brasileiro. Rico e famoso, veio a falecer nesta cidade, em 1937. Tanta atividade gerou uma imensa produção pictórica. Sua obra é variada,

destacando-se seu talento para a paisagem e o firme desenho. Seus nus fizeram o encanto da Europa, pintados ao gosto do que se convencionou “1900” ou “fin-de-siècle”, representando nus (geralmente femininos) de formas generosas e lascivas.

Já em suas obras históricas é muito convencional e rígido, sofrendo de um artificialismo que parece encenado. Era, antes de tudo, um grande e original paisagista. Na fase inicial ressentia-se da influência do mestre Grimm, porém com o passar do tempo soube “soltar-se” e executar uma pintura mais livre, de colorido matizado e leve.

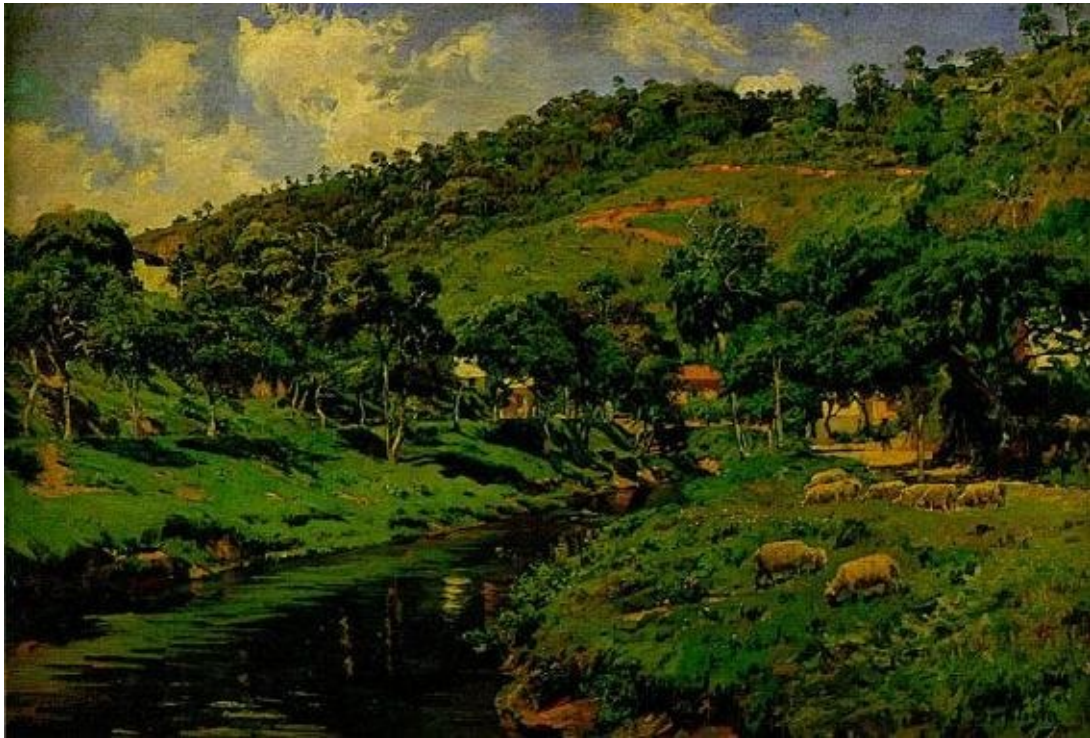
Pedro Alexandrino Borges (1856-1942)

Pedro Alexandrino Borges, Peru depenado, cerca de 1903, 1,64x1,31, Pinacoteca do Estado de SP

Foi aluno de Almeida Júnior na Academia de Belas Artes, seguindo em 1896 com o mestre para a Europa, fixando residência em Paris. Com especialistas franceses, estudou profundamente a difícil arte e a técnica das naturezas-mortas, tema que sempre o apaixonou e que não era comum na produção brasileira. Voltando ao Brasil em 1905, expôs mais de uma centena de obras, das quais a grande maioria eram, justamente, naturezas-mortas. O sucesso destas foi tanto que acabou dedicando-se por completo a esta temática – mas que ele,

geralmente, abordou mecanicamente, sem emoção. Seu mérito foi reconhecido na velha Europa, onde lhe deram os títulos de Oficial da Academia de Belas Artes da França e de Comendador da Ordem da Coroa, na Itália.

Suas paisagens, datadas do início da carreira, demonstravam a liberdade e o envolvimento que faltam nas naturezas-mortas. Entretanto, na execução desta última temática seu apuro formal é tão grande que o tornou o maior pintor brasileiro desse gênero. São obras de grande realismo, perfeitas tecnicamente em seus volumes, levando os objetos a revelar suas cores, texturas, com luminosidade e relevos. Uma ou outra vez, porém, sua pincelada sai da emoção contida e formal, e alcança voos mais altos. Em 1941 faleceu em São Paulo, deixando uma obra extensa, mas bastante monótona.

João Batista da Costa (1856-1926)

Batista da Costa, Paisagem fluvial, osm, 1922, 0,38x0,56, Museu Nacional de Belas Artes, RJ

Batista da Costa, Casa de Raposo Tavares, ost, 0,92x0,74, Museu Paulista da USP

Tendo ficado órfão ainda criança, aos oito anos fugiu para o Rio de Janeiro. Em 1885 conseguiu matricular-se na Academia de Belas Artes, onde ganhou um Prêmio de Viagem. Seguindo os passos de seus colegas, partiu para a França, visitou a Itália e regressou à capital brasileira em 1898, passando a expor regularmente no Salão Nacional. Entre 1915-26 foi diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Sua obra é muito extensa, trata-se, sem dúvida, de um dos melhores paisagistas brasileiros, suas telas transmitem tranquilidade, sobriedade e harmonia. O desenho é sensível, "limpo", sua paleta é riquíssima em cores, usando todos os tons que a linda natureza lhe revela. Muitas das suas paisagens de arboredos, exibem os preciosos e variados matizes das florestas brasileiras da Mata Atlântica. Neste sentido, são telas que nada têm a ver com a grandiloquência das paisagens de Antonio Parreiras. Como se Batista da Costa não estivesse preocupado em provar nada de seu talento a ninguém.

Jerônimo José Teles Júnior (1851-1914)

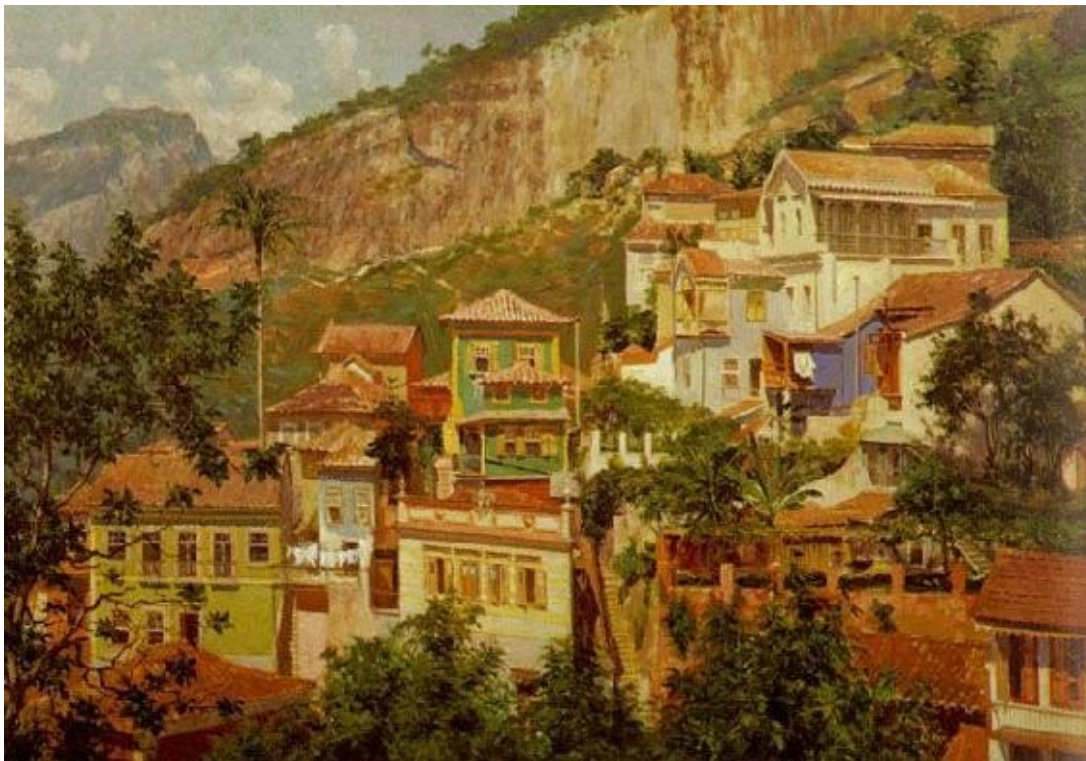
J. J. Teles Junior, Buritis, ost, 1889, 0,40x0,50, Museu Nacional de Belas Artes, RJ

Natural do Recife, veio para o Rio de Janeiro e foi trabalhar no Arsenal da Marinha. Estudou desenho no Liceu de Artes e Ofícios e, de regresso à sua terra natal, assumiu a cadeira de professor de Desenho. Foi sempre um estudioso da pintura, mas somente a partir de 1906 passou a expor no Salão Nacional. Deixou uma obra brilhante e suas paisagens o colocam ao lado de Parreiras e Batista da Costa. Não se filiou a nenhuma escola nem seguiu modismos. Sua pintura, desde cedo correta, foi amadurecendo e melhorando com o passar dos tempos, aprimorando progressivamente sua qualidade. São paisagens espontâneas e livres, cores luminosas e pinceladas soltas, que o consagraram como um grande artista.

Beniamino Parlagreco (1856-1902)

Foi um excelente paisagista, captando a luminosidade à maneira napolitana, o que se compreende dada sua origem siciliana.

Gustavo Dall ‘ Ara (1856-1923)

Gustavo Dall’ Ara, Rua Primeiro de Março, ost, 1907, 1,18x 0,99, Museu Nacional de Belas Artes, RJ

Gustavo Dall' Ara, Casario no Rio de Janeiro, detalhe, ost, 0,39x0,60

Pintor de origem italiana, a quem devemos uma preciosa documentação do Rio de Janeiro, sempre com seu equilíbrio e perfeito desenho. São dele algumas das telas iconográficas mais disputadas pelos colecionadores, embora seu desenho seja duro e sua composição por demais convencional.

Nicolau Antonio Facchinetti (1824-1900)

N. A . Facchinetti, Praia de Icaraí, ost, 1869, 0,28x0,56, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

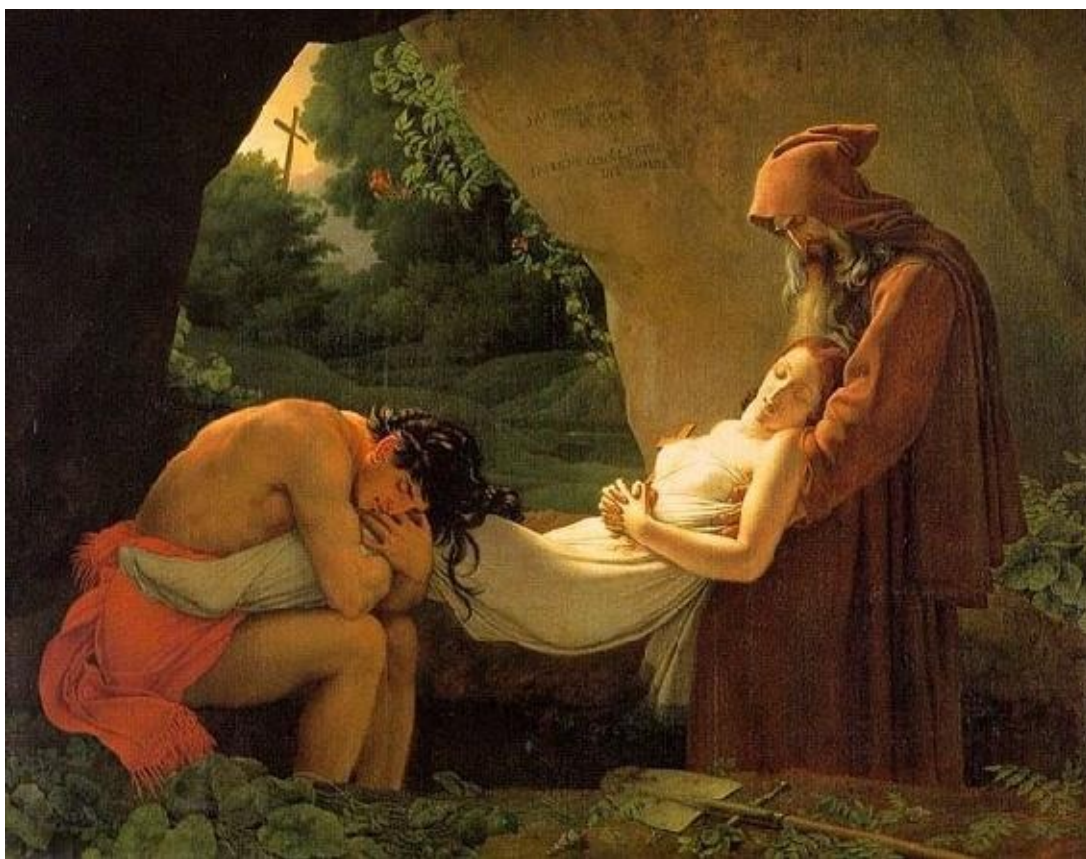
É mais um pintor de origem italiana, que retratava fielmente a realidade, sem atingir os voos dos artistas anteriormente citados. Mas o fato de ter pintado fielmente do natural é de grande interesse para a nossa iconografia pictórica, apesar de sua execução muitas vezes ser muito simplista e desigual. Gozando de grande prestígio entre os ricos, recebia encomendas para pintar fazendas, mansões, tendo deixado uma obra muito extensa e hoje extremamente procurada pela sua fidelidade iconográfica.

No Brasil, em termos artísticos, o séc. 19 não acompanhou a cronologia convencional. Começou com o acaso da arte colonial, ainda presa ao Barroco e ao Rococó, se bem que já houvesse manifestações neoclássicas entre os artistas da época. A chegada da Missão Artística Francesa, em 1816, marca esteticamente o início do nosso séc. 19. Porém, este não termina com o final da Monarquia e prolonga-se até à Semana de Arte Moderna de 1922, data "oficial" do começo do Modernismo entre nós.

Pintura indianista

André Luiz Faria Couto

Graduação em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestrado em História pela UFF. Autor de verbetes para a 2ª ed. do Dicionário Histórico-Biográfico (Cpdoc-FGV) e coeditor do DVD Enciclopédias das Artes (Sabin-Rumo Certo).

Gênero artístico que se difundiu no Brasil na segunda metade do século XIX, tendo como característica definidora central a utilização do indígena como símbolo da nacionalidade brasileira. Constituindo-se como uma vertente específica dentro do universo cultural mais amplo do romantismo, as manifestações artísticas indianistas – encontradas não só na pintura, mas também na escultura, na literatura e até na música – apresentavam, invariavelmente, representações idealizadas do índio brasileiro, bem mais próximas dos padrões físicos e comportamentais dos europeus do que dos reais habitantes da terra; situação que se explica, segundo o crítico Pietro Maria Bardi, por serem os pintores acadêmicos brasileiros "*ignorantes de etnografia*" e não manterem contato com os indígenas. (apud Jorge Gonczarowska, 2010) Ainda que a representação do índio esteja presente em diversos momentos de nossa história artística e cultural – como nos autos quinhentistas de Anchieta, nas telas seiscentistas do holandês Eckhout, ou nos poemas setecentistas de Basílio da Gama (*O Uraguai*) e Santa Rita Durão (*O Caramuru*) – o termo indianismo refere-se exclusivamente à representação romântica do século XIX.

Girodet Trioson, O sepultamento de Atala, 1808, Museu do Louvre

Fenômeno cultural ocorrido também em outros países do continente americano, o indianismo romântico têm suas origens no mito do *bom selvagem*, criado por J. J. Rousseau e presente nos escritos de pensadores europeus de diferentes tendências, desde a época da conquista do Novo Mundo; englobando, por exemplo, as representações de cunho religioso dos jesuítas, e também aquelas de caráter laico, como as de Montaigne ou do próprio Rousseau. A voga indianista do século XIX, no entanto, está mais diretamente associada à obra romântica do escritor francês François René de Chateaubriand, fonte inspiradora para a representação do indígena no próprio continente europeu, como o demonstra a pintura de seus compatriotas Girodet Trioson (*Atala au Tombeau*, de 1808) e Delacroix (*Les Natchez*, de 1835). Mas se a tradição intelectual do bom selvagem veiculava, quase sempre, uma visão negativa da civilização europeia, apresentada como corrompida, e a ela contrapunha uma suposta pureza natural das sociedades indígenas, no Brasil o indianismo cumpriu papel diferente,

associando-se ao projeto do governo imperial de utilizar as artes para construir uma identidade cultural para o país. Segundo essa visão, se de um lado a presença do selvagem, vigoroso e carregado de virtudes, servia para conferir traços originais à sociedade brasileira, de outro o colonizador português era apresentado como o elemento responsável por incluir o país no rol das nações civilizadas. Dessa representação nacionalista e politicamente conservadora, ficava de fora o negro e a escravidão, incompatíveis com a imagem positiva que se pretendia construir da nação brasileira. Mais do que uma manifestação estética, portanto, o indianismo no Brasil esteve fortemente vinculado a uma política cultural nacionalista, intencionalmente implementada pelo governo e pessoalmente avalizada pelo próprio imperador. Além dos povos nativos, esse projeto cultural procurava destacar também a exuberante natureza do país, bem como construir uma memória histórica repleta de mitos e heróis.

No Brasil, o romantismo indianista se apresentou primeiro na literatura, com as primeiras manifestações ocorrendo ao longo da década de 1840, prolongando-se com força nos dois decênios seguintes. Destacam-se, então, autores importantes, como os poetas Gonçalves de Magalhães (*A Confederação dos Tamoios*, de 1856) e Gonçalves Dias (*I – Juca Pirama*, de 1851, e *Os Timbiras*, de 1857); e o romancista José de Alencar (*O Guarani*, de 1857; *Os Filhos de Tupã*, de 1863; *Iracema*, de 1865; e *Ubirajara*, de 1874). Inspirado n'*O Guarani*, Carlos Gomes compôs a ópera homônima, apresentada pela primeira vez no teatro Scala de Milão, em 1870.

Victor Meireles, Moema, Museu de Arte de SP

Rodolfo Amoedo, O Último Tamoio, 1883, MNBA

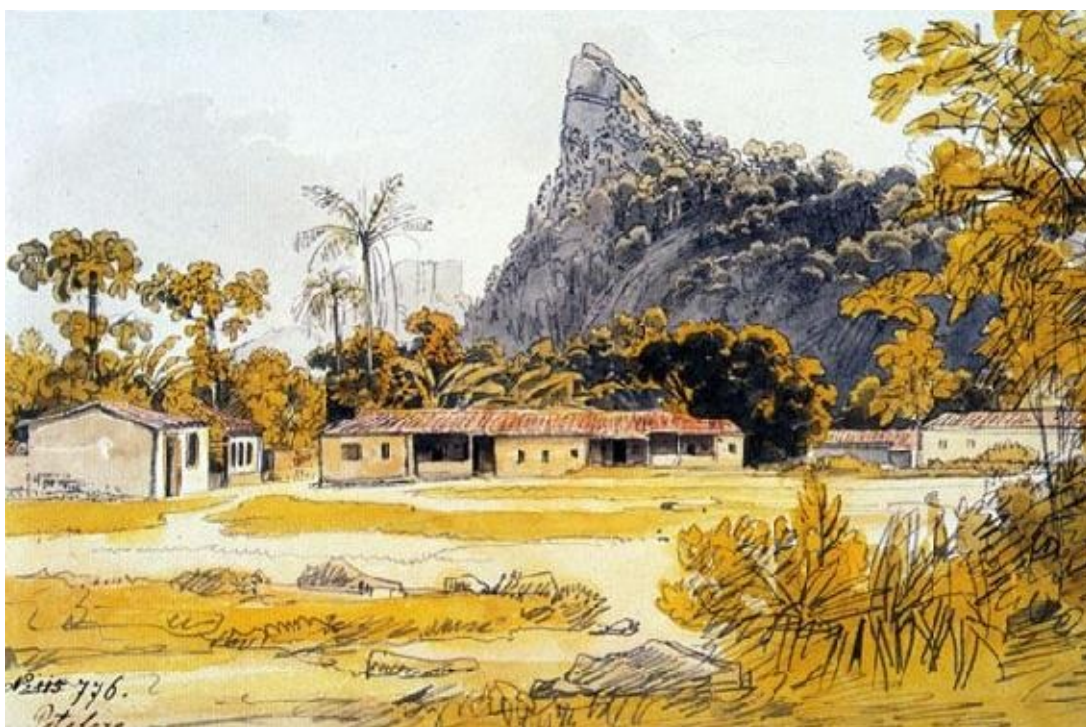
Já nas artes plásticas, os trabalhos com temática indianista surgiram com certo atraso em relação à literatura, apresentando, porém, os mesmos traços idealizantes e idêntico compromisso com o referido projeto de construção de uma identidade cultural brasileira. Entre os principais exemplares da pintura indianista estão, por exemplo, *Moema* (1866), de Vítor Meireles, que retrata uma índia de beleza sensual e exótica, morta à beira mar; *Exéquias de Atalá* (1878), de Augusto Rodrigues Duarte, considerada pelo crítico e historiador José Roberto Teixeira Leite como pouco original, devido ao "*convencionalismo, teatralidade e artificialismo do conjunto*"; *Exéquias de Camorim* (1879), de Antônio Firmino de Monteiro; *A catequese: paisagem histórica*, de Leôncio da Costa Vieira, do mesmo ano; *Lindóia* (1882) e *Iracema* (1884), ambas de José Maria de Medeiros, a segunda inspirada no livro homônimo de José de Alencar; e ainda *Marabá* (1882), *O Último Tamoio* (1883) e *A morte de Atalá* (1883), todas de Rodolfo Amoedo. É importante notar também alguns trabalhos com temática histórica, não exatamente indianista, nas quais o indígena é representado com algum destaque, como as célebres obras de Vitor Meireles *A*

primeira missa no Brasil (1862) e *Batalha dos Guararapes* (1879), essa última trazendo um retrato do índio Felipe Camarão, consagrado pela historiografia oficial por sua participação na expulsão dos holandeses do Nordeste. Outra obra histórica, *A elevação da cruz* (1879), de Pedro Peres, volta a assinalar, como já fizera Vitor Meireles, a presença do elemento indígena no ato inaugural do cristianismo no Brasil. Na escultura indianista destaca-se a obra em terracota *Alegoria do Império brasileiro* (ou *Índio simbolizando a nação brasileira*, de 1872), de Francisco Manuel Chaves Pinheiro, que Lilia Schwarcz classifica como o "*documento mais emblemático de sua geração*" por embutir em seu próprio título a intenção do projeto indianista. Na obra de Chaves Pinheiro, o índio, além de carregar o cetro da monarquia, um escudo com o brasão imperial e o manto do imperador, apresenta a mesma postura corporal com que Pedro Américo representa o monarca no quadro *D. Pedro na abertura da Assembleia Geral* (também conhecido como *Fala do trono*), um dos principais ícones da pintura oficial brasileira no Segundo Império. (Schwarcz,1998, p.147). Outra escultura de talhe indianista que merece menção é o bronze *O rio Paraíba do Sul*, de Almeida Reis, de 1866; uma alegoria que representa o importante rio que percorre a região sudeste do país.

Fontes

- JORGE, Marcelo Gonczarowska. As pinturas indianistas de Rodolfo Amoedo. In: 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/ra_indianismo.htm>.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. (Verbetes: Duarte, Augusto Rodrigues, p.168; Indianista, Pintura, p.256; Medeiros, José Maria de, p.320)
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador*: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Itaú Cultural: verbete Vítor Meireles / comentário crítico <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3504&cd_idioma=28555&cd_item=2>

Ender, pintor da Missão Austríaca (1817-1818)

Raul Mendes Silva

Ender, Fábrica de pólvora

Thomas Ender chegou ao Rio de Janeiro a bordo do *Áustria* , no dia 14 de julho de 1817, como integrante da comitiva que acompanhava a Arquiduquesa Leopoldina, filha do imperador austríaco Francisco I. O casamento era muito conveniente para o Brasil e selava a aliança com uma corte poderosa. Além de Thomas vieram dois pintores, Johann Buchberger e Franz Früebeck, e alguns cientistas, entre os quais Von Martius e Spix. Frühbeck fizera a viagem a bordo da Fragata D. João VI, que estava transportando Dona Leopoldina. São de sua autoria doze guaches e um pequeno álbum de vinte e dois desenhos, retratando a vida a bordo, paisagens da costa brasileira e logradouros do Rio de Janeiro. Têm pouco valor artístico, mas algum interesse documental.

Durante seu período como colônia, o Brasil permanecera separado do resto do

mundo por uma cortina de silêncio, imposta por Portugal por motivos estratégicos, para ocultar as riquezas locais. Mas, tão logo os portos brasileiros foram abertos a outras nações, numerosos viajantes passaram a visitar o país, principalmente por interesses comerciais, mas também por curiosidade e espírito de aventura.

Naquela data, o vienense Ender tinha 23 anos. Fora um artista precoce, conseguindo se matricular na Academia de Belas Artes de Viena aos 12. De origem pobre, pôde seguir a carreira de pintor porque à noite tocava violino num café à beira do rio Reno, local elegante da capital austríaca. Meses antes da viagem recebera o primeiro prêmio de Pintura de Paisagem, atribuído anualmente pela Academia de Belas Artes daquela capital, o que lhe proporcionou a estima de Metternich que era, então, o líder do Império e um dos homens mais poderosos da Europa.

Ender, Rio de Janeiro

Ender executou no Brasil mais de mil desenhos e aquarelas conhecidos, todos de elevada qualidade técnica e artística. Cerca de oitocentos trabalhos desta série estão conservados em Viena, fato que só foi conhecido no Brasil nos anos cinquenta do séc. 20. Obras de extrema sensibilidade, documentam visitas de Ender, Spix e Martius ao Rio de Janeiro e arredores, ao Vale do Paraíba, à região de São Paulo, além de uma incursão pelo interior, até Minas Gerais.

A obra brasileira de Thomas ensejou diversas abordagens, sendo a mais abrangente *Viagens ao Brasil nas Aquarelas de Thomas Ender*, em 3 volumes, publicada em 2001, com centenas de reproduções e textos de Júlio Bandeira e Robert Wagner (curador do Departamento de Gravura da Academia de Belas Artes de Viena).

A missão pessoal de Ender era documentar, o mais possível, o novo país que visitava. Infelizmente para nós, o artista adoeceu e teve que regressar à Europa, no dia 1º de junho de 1818. Da sua passagem pelo Brasil, em dez meses e meio, conhecemos quase novecentos desenhos e aquarelas, o que é uma cifra impressionante, mesmo para um jovem artista. Na sua condição de viajante, em condições precárias, seria difícil executar pinturas a óleo, que exigiam mais

tempo e demoravam umas três semanas para secar. Os recursos simples da aquarela e sua secagem imediata, além dos lápis e um bloco de papel, eram a solução ideal para os artistas viajantes.

As descobertas que levariam ao domínio da fotografia ainda iriam demorar mais uns vinte anos. Os olhos de um artista eram, na época, a única maneira de fixar as imagens de pessoas e lugares. Desenhar e pintar sem descanso tornou-se uma obcessão para o jovem Thomas, que não queria desiludir seus protetores, quando regressasse à terra natal. Curiosamente, ao contrário do francês Jean Baptiste Debret, não documentou os suplícios impostos aos servos e desfavorecidos, nem se preocupou em reproduzir a extrema pobreza. Não esqueçamos que o artista francês era um homem maduro e sofrido, e o vienense um jovem de olhos no futuro.

Ender, retrato de F. Amerling

As obras de Ender no Brasil mostram belas paisagens e os costumes exóticos, mas passam ao largo das crueldades da escravidão. Não esqueceu de reproduzir o local onde vivia a corte e pintou o Palácio de São Cristovão, talvez para tranquilizar a família do Imperador Francisco I, quanto ao futuro lar da filha.

É oportuno lembrar que a Europa artística vivia um clima de romantismo, movimento que valorizava a pintura de paisagens, o que não acontecia com seu antecessor, o neoclassicismo. Ender veio com alma de romântico e ficou encantado com os amplos espaços e florestas, que documentou minuciosamente, embora em aquarelas espontâneas e de muita qualidade. Mas surpreendeu-se, igualmente, com o festival de etnias que o Rio de Janeiro lhe ofereceu, com seus tipos humanos de brancos abastados, brancos pobres e negros desprotegidos, estes em seus afazeres de operários, vendedores e pequenos comerciantes. Utilizando jogos de luzes e sombras, mostrou aglomerações em torno de edificações públicas, como em “Chafariz do Terreiro do Paço”.

Quando voltou à Europa, Ender trabalhou na Itália (1819-22) com a proteção de

Metternich, para o qual executou 12 paisagens da Viena imperial, seguindo depois para uma permanência de alguns meses em Paris. De novo na pátria, seu prestígio estava firmado, sendo nomeado artista particular do irmão de Francisco I, o Arquiduque Johann. Foi encarregado de pintar, em aquarelas, centenas de paisagens austríacas. Quando faleceu, com 82 anos, era professor da Academia de Belas Artes de Viena e desfrutava de conforto e riqueza.

A Carioca, de Pedro Américo

O nu feminino que foi barrado na Corte e seus congêneres europeus

Raul Mendes Silva

Pedro Américo, A Carioca, óleo sobre tela, 208 x 135 cm, 1882, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) que passou para a história da

arte brasileira conhecido simplesmente como Pedro Américo, foi um menino prodígio que nasceu em Areias, PE. Era filho e neto de musicistas, o que em parte pode explicar seu pendor inato para a pintura. Desde a infância manifestou sua precocidade, escrevendo, desenhando, cantando no coro da sua cidade. Ainda criança, com menos de dez anos, seu talento artístico foi reconhecido por uma missão científica europeia, que passava pela região. Autorizado pelo pai, acompanhou o grupo para documentar com desenhos as paisagens, a fauna e a flora.

Aos onze anos chegou ao Rio de Janeiro, para estudar no prestigioso Colégio Dom Pedro II e depois na Academia Imperial de Belas Artes, onde já se impôs como um excelente aluno, de grande futuro. Sua fama rapidamente chegou ao conhecimento da corte e o próprio Imperador Dom Pedro II, um amante das artes e mecenas dedicado, lhe concedeu uma pensão para estudar em Paris - o que representava o sonho de todo o jovem artista - onde permaneceu por cinco anos. Na época, para se tornar um pintor ou escultor consagrado, era indispensável passar por Paris e Roma, conhecer os grandes clássicos e os principais museus de arte locais.

Em 1859, tinha Pedro Américo apenas dezesseis anos, matriculou-se na École de Beaux Arts e frequentou o ateliê de Dominique Ingres, pintor neoclássico que tinha um estilo forte e pessoal, que muito o influenciaria. Não se limitou a este aprendizado e estudou também com Cogniet e Horace Vernet. Mas seu talento multifacetado o levou igualmente a aprofundar-se na filosofia, arqueologia e física, tornando-se aluno e amigo de professores e de cientistas.

***

A tradição de aulas de desenho acadêmico do nu, que veio da Europa, chegou ao Brasil quando o professor e pintor Manoel Dias de Oliveira, *o Brasiliense* (1763-1837) abriu no Rio de Janeiro, em 1800, um ateliê de desenho e pintura com essa finalidade. A chegada da Missão Francesa (1816) trouxe a estética neoclássica e instituiu a aula de desenho de nu como disciplina acadêmica, à maneira do que se fazia no velho continente.

Época vitoriana, Edward Poynter, Andromeda

A Inglaterra vitoriana do século 19 cultivou o gênero, mas de alguma forma mascarando a sexualidade, deixando sob um véu de dissimulação as manifestações da libido - as investigações de Freud só seriam popularizadas mais tarde. O assunto nos remete ao idioma inglês, que tem dois vocábulos para designar o nu. Quando se trata de nu considerado artístico, a pessoa está nua (*nude*); quando a obra pode causar embaraços pela sua exagerada atenção à sexualidade, como no caso das reticências de D. Pedro II com *A Carioca*, considera-se que está *naked* (*despida*).

A este respeito escreveu Kenneth Clark, (*The Nude: A Study in Ideal Form*, tradução livre, do autor) "…*O idioma inglês, pródigo e sofisticado, distingue entre despido (naked) e nu (nude). Estar despido significa estar sem nossas roupas, e a palavra envolve o constrangimento que a maioria experimenta em tal situação. Por outro lado, a palavra 'nu', usada em contexto educado, não suscita desconforto. Neste caso, a imagem vaga que se projeta no espírito não corresponde a um corpo encolhido e sem defesa, mas sim a um corpo equilibrado, saudável e confiante: um corpo refeito. De fato, esta palavra foi introduzida em nosso vocabulário pelos críticos do início do século 18, para convencer os ingleses (então ignorantes em matérias de arte) que naqueles países onde a escultura e a pintura eram praticados como mereciam, o corpo humano nu era o principal tema da arte.*"

Época vitoriana, William Etty, Iphigenia

Apesar de sua atitude contra a suposta licenciosidade, os ingleses da sociedade vitoriana cultivaram um erotismo contido, com elegante moldura, o qual está igualmente presente na sua literatura romântica.

***

Desde o início do século 19, entre os europeus estava em moda a cultura do romantismo, que buscava inspiração na figura feminina ideal, aparentemente deslocada da olhar sensual. Entre os românticos, um motivo de inspiração veio do orientalismo, aqui referido ao Oriente Médio (não ao Extremo Oriente) habitado por gente árabe, considerada preconceituosamente como lasciva, preguiçosa e hedonista. Em tais estereótipos, as mulheres apresentadas pelos orientalistas estão muitas vezes despidas, frequentam banhos turcos ou vivem em haréns.

Esta visão ficou sobretudo acentuada após as incursões dos exércitos inglês e napoleônico, que pilharam as obras de arte que encontraram, desde o norte de África até aos confins da Ásia. Sem estas aventuras expansionistas, grandes museus da Europa não teriam a metade de seus acervos atuais.

Pedro Américo, A fala do Trono, 1872, Museu Imperial, Petrópolis, RJ. O vestuário solene do Imperador, com seus exageros de colorido e exuberância, faziam dele uma figura pop entre os monarcas do seu tempo.

***

Como bolsista, Pedro Américo tinha como obrigação realizar obras que justificassem os recursos públicos que lhe eram enviados. Sua opção pelo classicismo (todavia muito influenciado pelo romantismo europeu) o levou a pintar nus. Foi neste cenário que decidiu executar, entre 1862 – 63, *A Carioca*,

uma incursão ousada num gênero dominado por grandes mestres, que se centravam nas temáticas tradicionais, confinadas aos nus da história grecorromana, mitológicos, bíblicos ou orientalistas. Em 1865 (o pintor residia então em Florença) Pedro enviou a tela para a 17ª Exposição Geral de Belas Artes, que se realizava anualmente no Rio de Janeiro, onde a pintura recebeu Medalha de Ouro. Este prêmio causou satisfação ao artista, que decidiu oferecer a tela para o acervo de Dom Pedro II. Porém, o Mordomo-mor da Casa Imperial, Paulo Barbosa (que era também deputado pela província de Minas Gerais) retribuiu como uma notícia inesperada: a obra era por demais sensual, o nu não respeitava os cânones da arte clássica, enfim, estava barrada a entrada na coleção da Corte. De fato, *A Carioca* não se enquadrava na visão que o Imperador e seus próximos achavam conveniente para história oficial.

O episódio pode nos esclarecer sobre a evolução do conceito de obra licenciosa, lasciva, entre o Brasil de então e os dias atuais, porque hoje *A Carioca* parece mais uma capa de revista, num mundo em que sexualidade e erotismo se transformaram num gigantesco negócio capitalista, em âmbito planetário.

***

Segundo informações da época, o modelo d' *A Carioca* foi a esposa de um brasileiro, funcionário da embaixada em Paris. Porém, esta escolha não explica como a mesma mulher serviu de inspiração para figuras femininas que Pedro pintou em outros quadros, como os que se seguem, parecendo uma obsessão do artista.

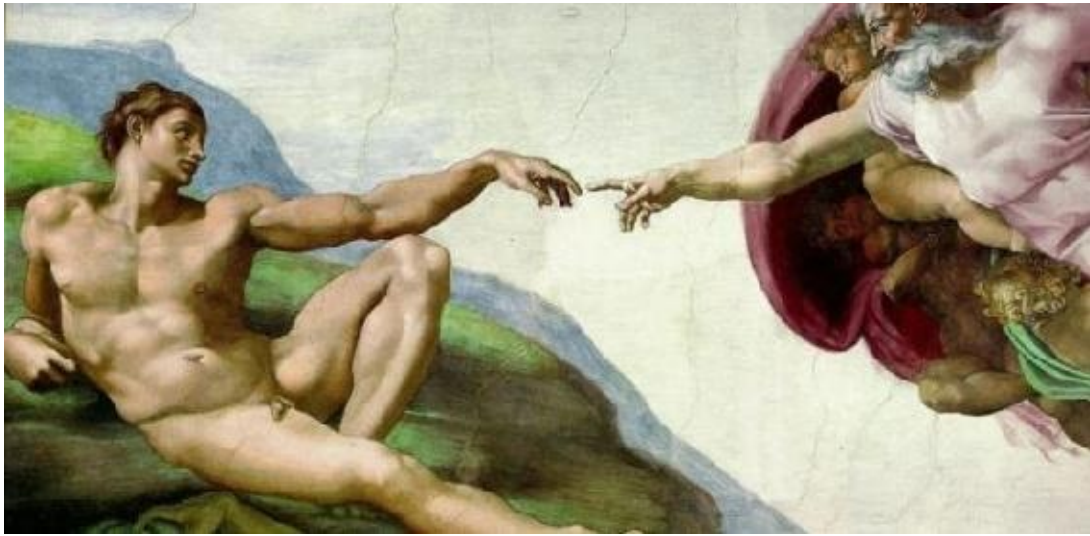
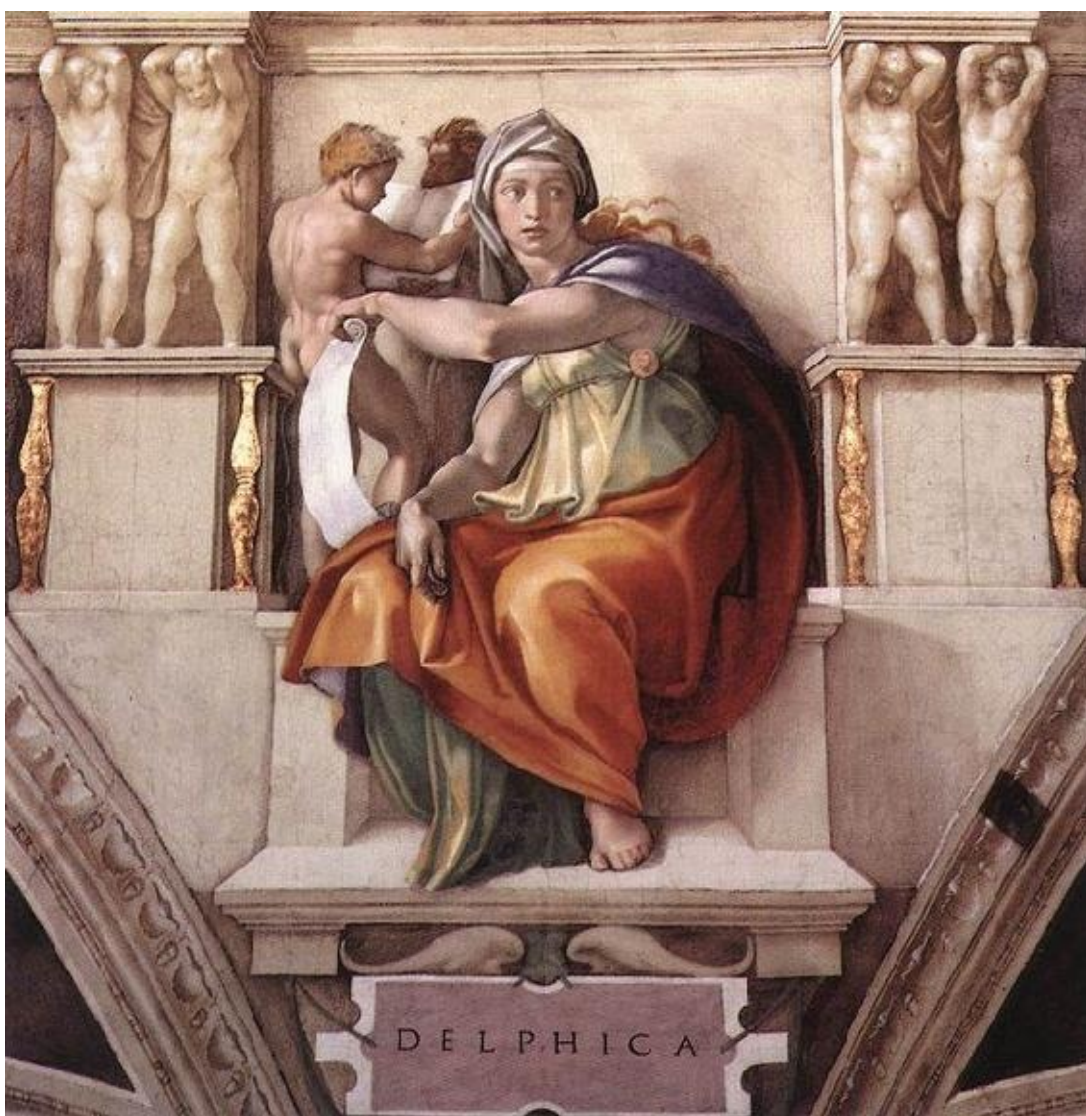
Pedro Américo, Joana d'Arc, óleo sobre tela, 229 x 156 cm, 1883, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Pedro Américo, Davi e Abisag, óleo sobre tela, 172 x 216 cm, 1879, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Certamente desgostoso, Pedro levou a tela de volta para Florença e a ofereceu ao Rei da Prússia, Guilherme I, que aceitou o presente e condecorou o artista. Tempos depois, ainda inconformado, Pedro pintou uma réplica d'*A Carioca*, que enviou em 1882 para 27ª Exposição Geral de Belas Artes. Nem toda a crítica contemporânea foi generosa, pondo em dúvida o título, considerado inadequado, já que a figura não correspondia a nenhum arquétipo estético que pudesse se identificar com "a" mulher carioca.

Esta pintura passou mais tarde a integrar a Pinacoteca Imperial, cujo acervo, em grande parte, passou para o Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, onde a obra se encontra hoje.

Sob o ponto de vista estético, a obra tem uma clara influência do classicismo de Michelangelo, com desenho firme e anatomia vigorosa, prenunciando os artistas do maneirismo, como se vê na Capela Sistina, do Vaticano.

Ticiano, Danae. Luz intensa sobre o nu, fundo de penumbra e uma abertura para o exterior

Michelangelo, Deus e Adão, Capela Sistina

Michelangelo, a Sibilia délfica, Capela Sistina

Na tela de Pedro Américo jorra água de uma vasilha, provavelmente uma alegoria mítica que se relaciona com o próprio título do quadro, já que “carioca” é também o nome de um rio da zona sul do Rio de Janeiro. Ao fundo, uma abertura para o horizonte de uma paisagem, recurso pictórico cultivado pelos renascentistas. O nu está iluminado de frente, mas o fundo permanece imerso na penumbra, ao gosto dos pintores venezianos, como Ticiano.

Como bom aluno do pintor francês Dominique Ingres, Pedro aliou-se ao gosto neoclássico dele na clara definição dos desenhos e na anatomia, além da

tendência ao exotismo do modelo.

Dominque Ingres, O banho turco, 1862 (mulheres num harém)

Dominque Ingres, O banho

Dominque Ingres, A grande odalisca, 1814

Pedro não teria despertado os maus humores da Corte se tivesse relacionado seu tema ao romantismo nacional, como fizeram alguns mestres seus contemporâneos. Para isso, teria de colocar em sua tela um título relacionado a um tema clássico; ou ao indianismo brasileiro, este uma espécie de equivalente estético que correspondia ao orientalismo dos europeus. No primeiro caso, estaria na linha recomendada pela Academia Imperial; no segundo, contribuiria para a imagem nacional que as elites brasileiras pretendiam imprimir à historiografia oficial, que valorizava o índio e o exotismo tropical (o próprio Imperador Dom Pedro II, em seus trajes de gala, se adornava com penas de aves das florestas tropicais).

No Brasil, alguns artistas retrataram nus com características indianistas (romantismo) como Victor Meireles, Rodolfo Amoedo, José Maria de Medeiros e Antonio Parreiras.

Antonio Parreiras, Iracema, 1909, Museu de Arte de São Paulo

José Maria de Medeiros, Iracema, 1881, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Rodolfo Amoedo, Marabá, óleo sobre tela, 1882, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

A inspiração clássica, caso d' *A Carioca*, foi seguida, entre outros, por Zeferino da Costa e Oscar Pereira da Silva.

Nestes dois últimos trabalhos, a conotação sexual está tão explícita quanto n' *A Carioca*, porém, a inserção temática na antiguidade clássica romana “enquadra” esteticamente as pinturas, desautorizando qualquer insinuação de erotismo “vulgar”.

Zeferino da Costa, A pompeana, 1876, Museu Nacional de Belas Artes

Oscar Pereira da Silva, Escrava romana, 1882, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Provavelmente achando que incrementava o erotismo da obra, na placa sobre o peito, o pintor informou: “ Virgem ... nascida em ... ”

Esquecendo a polêmica em torno do quadro, poderemos concluir, como o crítico da época Gonzaga Duque: “*Nesse fundo carregado, caloroso ... a formosa figura sobressai, imponente, grandiosa, fantástica ... Assim o seu olhar é mais ardente, os seus cabelos mais negros, a sua boca mais vermelha, o seu corpo mais lúbrico, o sítio em que está mais silencioso e encantado.*”

Será que o Paulo Barbosa, censor e Mordomo-mór do Palácio, afinal tinha razão?

****

Consultas

Oliveira, Claudia de, e Nery, Laura, *A carioca, de Pedro Américo: alegoria e erotismo no imaginário oitocentista brasileiro*, in: www.ufrs.br/gthistoriaculturalrs/laura_nery ...
Teixeira Leite, José Roberto, *Dicionário Crítico da História da Pintura no Brasil*, Artelivre, 1986, Rio de Janeiro, pág. 106
Pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_Americo

Candelária, Decorações da Igreja da

André Luiz Faria Couto

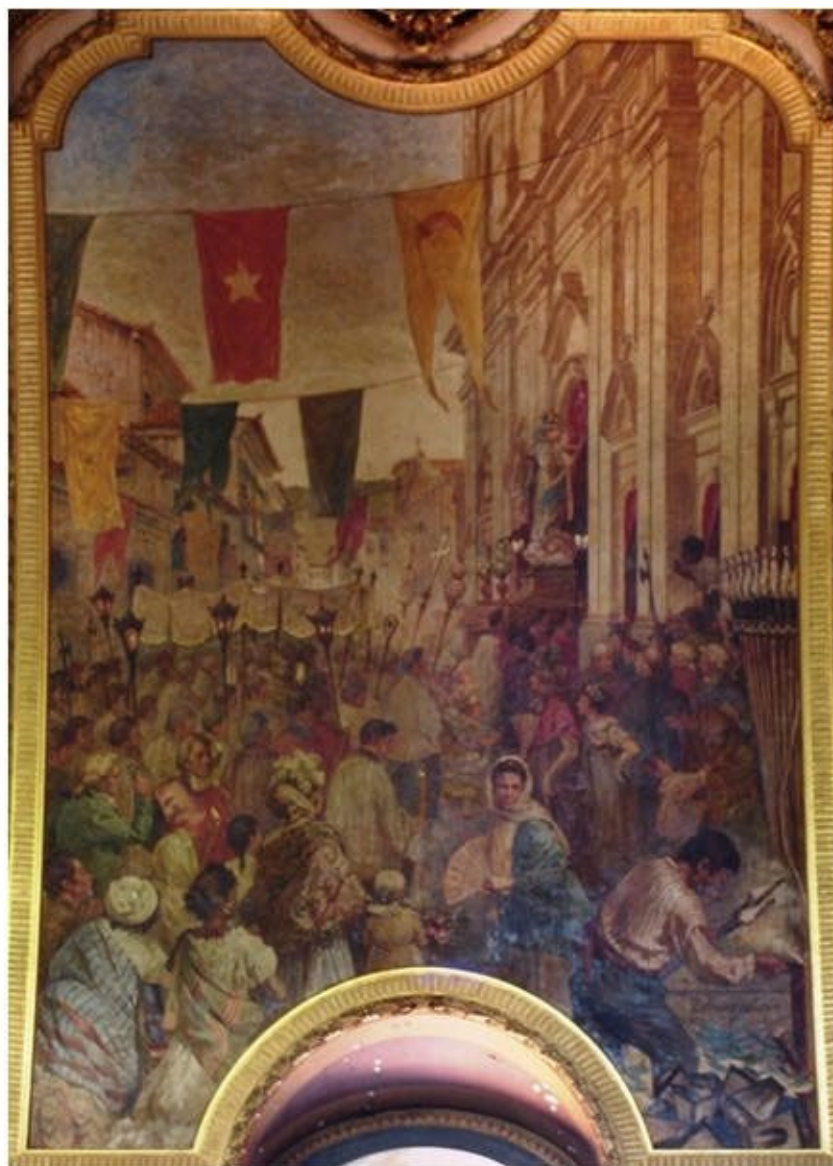
Graduação em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestrado em História pela UFF. Autor de verbetes para a 2ª ed. do Dicionário Histórico-Biográfico (Cpdoc-FGV) e coeditor do DVD Enciclopédias das Artes (Sabin-Rumo Certo).

Candelária cúpula

Um dos maiores templos católicos da cidade do Rio de Janeiro, a Igreja de Nossa Senhora da Candelária, situada no centro da cidade, começou a ser construída em 1775, sendo concluída somente cerca de cem anos depois. Sua origem, porém, é mais antiga, remontando a uma pequena ermida mandada construir no mesmo local, em 1609, pelo espanhol Antônio Martins de Palma, mestre de navio, e por sua esposa, Dona Leonor Gonçalves. Segundo conta a tradição, o casal erigiu a pequena capela em agradecimento por ter sido salvo de um naufrágio, na viagem que o trouxe ao Brasil. Em 1775, iniciou-se a

construção de um templo de proporções bem maiores, financiada pela Irmandade do Santíssimo Sacramento. O novo edifício foi projetado pelo engenheiro militar português Francisco João Roscio, apresentando planta em cruz latina e cúpula situada sobre o transepto, elementos que revelam a influência de igrejas portuguesas setecentistas, como a do Convento de Mafra e a Basílica de Estrela, esta em Lisboa. A sagração da Igreja da Candelária ocorreu em 1811, quando ainda se encontrava inacabada, em cerimônia que contou com a participação do príncipe-regente Dom João, futuro rei de Portugal, então residente no Brasil. Segundo reza a tradição, o edifício era ornamentado internamente com talhas de autoria do mestre Valentim da Fonseca e Silva, por muitos considerado o maior artista do Rio de Janeiro em todo o período colonial; mas tais trabalhos teriam sido substituídos nas inúmeras reformas pelas quais a igreja passou, ao longo do tempo.

A Igreja da Candelária assumiu as dimensões atuais entre os anos de 1865 e 1877, quando foi acrescentada a ela uma nova cúpula, projetada pelos arquitetos Francisco Joaquim Bethencourt da Silva e Carl Friedrich Gustav Waehneldt. Na sequência, o templo passou por significativas reformas em sua ornamentação, que foi enriquecida por esculturas de José Cesário de Salles, por uma monumental porta de bronze projetada pelo português Teixeira Lopes e, especialmente, pelas pinturas de João Zeferino da Costa (1840-1915), que se distribuem pelo teto das naves, cúpula, capela-mor, coro e consistório. Ao cabo de tantas ampliações e alterações, realizadas em diferentes períodos, o majestoso prédio da Candelária assumiu características arquitetônicas que mesclam elementos barrocos, neoclássicos e ecléticos.

Candelária decorações

Candelária procissão

Zeferino da Costa formou-se na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), onde foi aluno de Vitor Meireles. Em 1868, obteve o prêmio de viagem ao exterior com o quadro *Moisés recebendo as tábuas da lei*, transferindo-se naquele mesmo ano para Roma, onde estudou na Academia de San Lucca com Cesare Mariani (1826-1901), pintor especializado em temas sacros e que muito o influenciaria. Após permanência de nove anos na Itália, retornou ao Brasil, sendo imediatamente nomeado professor da AIBA, onde se consolidou como um dos grandes expoentes da pintura acadêmica brasileira, ao lado de Vitor Meireles

e Pedro Américo. Na Academia, teve como discípulos alguns grandes nomes da pintura brasileira, como Giovanni Battista Castagneto, Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida, Henrique Bernardelli, Batista da Costa, Oscar Pereira da Silva, Lucílio de Albuquerque e Rodolfo Chambelland, entre outros.

Concluída a reforma de ampliação da Candelária, seus responsáveis cogitaram, a princípio, encomendar os trabalhos de decoração do templo a artistas italianos; mas, por intervenção do imperador Pedro II, a tarefa foi entregue a Zeferino da Costa. Na capela-mor da igreja ele pintou, entre 1880 e 1883, diferentes passagens da vida da Virgem Maria, enquanto a cúpula do templo foi decorada com imagens em que a Virgem aparece rodeada por representações alegóricas da *Caridade*, *Esperança*, *Fé*, *Fortaleza*, *Justiça*, *Prudência* e *Temperança*. Em seguida, o pintor viajou novamente a Roma para realizar os estudos para os amplos painéis que produziria para o teto da nave central da Igreja, nos quais representa, num desenho documental, a história do templo, desde os fatos supostamente ocorridos, séculos antes, ao casal Antônio Martins de Palma e Leonor Gonçalves, que deram origem à pequena capela votiva, até à sagração do grande templo, no início do século XIX. São, ao todo, seis grandes painéis (7,0 x 4,75 m cada um), confeccionados em estilo neorrenascentista: *A partida de Palma*, *A tempestade*, *A chegada ao Rio de Janeiro*, *A inauguração da capela*, *O lançamento da pedra fundamental da igreja* e *A sagração solene*. A execução da obra, por suas dimensões e pelas dificuldades de se trabalhar a perspectiva nas curvaturas dos tetos, exigiu grande perícia técnica do artista, que foi auxiliado nessa tarefa por Castagneto, Oscar Pereira da Silva, Pinto Bandeira e Augusto Rodrigues Duarte, entre outros discípulos seus na AIBA. Em 1913, Zeferino da Costa, seria novamente convocado para realizar a complementação e restauração de alguns painéis; ocasião na qual, já bastante idoso e atacado pelo reumatismo, foi auxiliado por Sebastião Vieira Fernandes e Evêncio Nunes.

Para muitos, os trabalhos de Zeferino da Costa na *Candelária* são o ponto culminante de sua carreira. Segundo Araújo Viana, por exemplo, a obra "*em seu conjunto não tem rival no Rio de Janeiro quanto à magnitude dos assuntos tratados com uma técnica admirável, quanto às reconstituições arqueológicas constantes dos painéis das naves, quanto às dificuldades de perspectiva vencidas nas concavidades ou curvaturas dos tetos*". Já Teixeira Leite afirma que os painéis da Candelária apresentam a "*costumeira perícia*" de seu autor, capaz de resolver "*grandes espaços com o auxílio de um desenho sólido e de discreta palheta*", mas considera-os insuficientemente dotados da emoção que se requer na pintura religiosa, produzidos por um artista frio e sem vibração,

embora tecnicamente correto.

Fontes

- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. (Verbetes: Candelária, Decorações da Igreja da, pp.103-104; Zeferino da Costa, João, pp.550-551).
- Itaú Cultural (verbete: João Zeferino da Costa). <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=510&cd_item=1&cd_idioma=28555>
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1969. (Verbete: Zeferino da Costa, João. p.558)